

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« *LIEU(X) POSSIBLE(S)* » :  
ÉCRIRE UNE GÉNÉRATION SYMBOLIQUE FÉMINISTE ET LESBIENNE

MÉMOIRE CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR  
MARIE-CLAUDE GARNEAU

DÉCEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour la bourse de maîtrise qui m'a été octroyée, ainsi qu'au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise de l'UQÀM (CRILCQ-UQÀM), pour la bourse de fin de rédaction.

J'aimerais également remercier ma première directrice de recherche, Geneviève Billette. Merci d'y avoir cru.

J'offre mes plus sincères remerciements à mes directrices, Lori Saint-Martin et Angela Konrad. Merci pour votre regard avisé et exigeant, vos judicieux conseils, votre écoute et votre générosité.

Merci aux actrices de *lieu(x) possible(s)* : Anna Beaupré Moulounda, Isabelle Duchesneau, Marie Fannie Guay et France Pilotte, pour leur générosité, leur disponibilité et leur incroyable sensibilité. Un grand merci également à Julianne Lachaut, assistante formidable, qui m'a accompagnée pendant les mois de création.

Sincères remerciements à mes parents, Michèle et Jacques, pour l'amour et le soutien inconditionnels.

Je tiens également à remercier les professeur.e.s du programme de maîtrise en théâtre et le personnel de soutien de l'École supérieure de théâtre, tout particulièrement Francine Alepin et Marie-Géraldine Chartré, pour leur écoute, leur disponibilité et leurs encouragements. Merci également à Rachel Chagnon, de l'Institut de recherches en études féministes de l'UQÀM, ainsi qu'à Geneviève Rail et Chantal Maillé de l'Institut Simone de Beauvoir, à l'Université Concordia.

Merci à tous ceux et celles, ami.e.s et collègues, qui m'ont accompagnée pendant ce parcours à la maîtrise, notamment Éric Senécal, Esther Bernard, Marie-Ève Milot, Marie-Claude St-Laurent, Marie-Hélène Brousseau, Gabrielle Tremblay, Nicholas Dawson, Benoît Jodoin, Hélène Savard, Claudie Barnes et Emmanuelle Sirois.

Immense merci, enfin, à Julie-Michèle Morin, pour l'écoute constante, la patience, le soutien, les rires. Merci pour la promesse du temps.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ÉCRIRE UNE GÉNÉRATION SYMBOLIQUE .....	8
1.1 La génération symbolique selon Françoise Collin .....	9
1.1.1 La transmission .....	11
1.1.2 L'affiliation .....	13
1.1.3 Histoire, mémoire, héritage.....	15
1.2 Intertextualité, intertextualité féministe et rhapsodie.....	16
1.2.1 La citation : acte de lecture .....	19
1.2.2 Sollicitation et incitation .....	20
1.2.3 L'intertextualité féministe : filiation/affiliation d'une communauté ....	22
1.2.4 Contexte et intertexte féministes .....	25
1.2.5 Rhapsodie : entre théâtre et intertextualité .....	26
1.3 La génération symbolique au cœur du théâtre de Jovette Marchessault.....	28
1.3.1 La transmission : l'Arche du salon de Natalie Barney .....	30
1.3.2 L'affiliation : rencontre hors temps de quatre <i>poules mouillées</i> .....	32
1.3.3 La mémoire : déterrer l'histoire de Violette Leduc .....	35
1.4 L'intertextualité féministe : usage de la citation dans <i>La terre est trop courte</i> , <i>Violette Leduc</i> .....	38
1.4.1 Contexte et intertexte dans <i>La terre est trop courte</i> , <i>Violette Leduc</i> ....	40
CHAPITRE II	
LIEU(X) POSSIBLE(S), POÈME DRAMATIQUE .....	43

## CHAPITRE III

AUTOPOÏÉTIQUE DE <i>LIEU(X) POSSIBLE(S)</i> .....	78
3.1 L'amont de la création : vers une poïétique de <i>lieu(x) possible(s)</i> .....	78
3.2 « La cabane : lieu de l'écriture » : échos d'écrivaines .....	87
3.3 « Ta rencontre : lieu du désir » : la génération symbolique lesbienne .....	93
3.4 « Le corps, collectif : lieu de l'héritage » : partition féministe intemporelle ...	99
3.5 Écrire une génération symbolique féministe et lesbienne .....	104
CONCLUSION .....	106
ANNEXE A	
TRAVAIL SUR « LES TRUITES » .....	113
ANNEXE B	
TRAVAIL SUR « LES AMOUREUSES » .....	115
APPENDICE A	
CRÉDITS DE LA LECTURE PUBLIQUE .....	117
BIBLIOGRAPHIE .....	118

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire en recherche-création interroge la question de la génération symbolique féministe et lesbienne au moyen de l'écriture dramatique, à partir d'ouvrages de l'auteure québécoise Jovette Marchessault et de l'écrivaine française Violette Leduc. Il s'agit de développer un discours féministe et lesbien dans un texte dramatique, de démontrer en quoi le théâtre représente un lieu d'historicisation et de mémoire pour la création féministe et d'explorer des procédés intertextuels, notamment l'usage spécifique de la citation (Compagnon, 1979) comme fil conducteur de la génération symbolique.

Le premier chapitre pose les bases théoriques de la génération symbolique, concept philosophique développé par Françoise Collin, et approfondit diverses théories de l'intertextualité générale et de l'intertextualité féministe. La mise en relation de l'intertextualité féministe, de la citation et de la génération symbolique sert ensuite de point d'ancrage à l'analyse de trois textes dramatiques de Jovette Marchessault.

Le poème dramatique *lieu(x) possible(s)* figure au deuxième chapitre et constitue le volet création de ce mémoire. Il est construit sous la forme d'un triptyque inspiré de citations tirées des œuvres de Violette Leduc et de Jovette Marchessault et c'est à partir des thèmes du désir, de l'acte d'écriture et de la mémoire féministe que j'aborde la génération symbolique. *lieu(x) possible(s)* propose trois récits indépendants; d'abord, celui d'une écrivaine en quête de l'héritage féministe de Jovette Marchessault et de Violette Leduc; ensuite, celui de la rencontre entre deux amoureuses, où est approfondie la question politique du désir et des identités lesbiennes; enfin, celui de l'union, dans la troisième partie, de voix féministes de divers horizons au cœur d'une conversation à la fois engagée et intemporelle.

Le dernier chapitre retrace d'abord les principales étapes du processus de création, notamment à la lumière des réflexions sur la poétique de René Passeron (1996). Il présente ensuite une étude des trois sections de *lieu(x) possible(s)*    partir des catégories d'analyse dramatique de la voix, du récit et des formes du discours (Pruner, 2009; Pavis, 1996; Sarrazac *et al*, 2010). Cette analyse, combinée à une réflexion féministe sur la représentativité, le rapport à l'histoire féministe ainsi que l'intentionnalité féministe derrière le discours au théâtre (Keyssar, 1996; Plana, 2012; Wittig, 2013), permet de comprendre de quelles façons la génération symbolique de *lieu(x) possible(s)* s'est construite.

Mots-clés : féminisme, poème dramatique, identité lesbienne, génération symbolique, Jovette Marchessault, Violette Leduc, Françoise Collin, intertextualité, théâtre.

## INTRODUCTION

*Dans les lieux théâtraux de Jovette Marchessault, nous partageons avec elle, avec Violette Leduc et avec d'innombrables femmes, la passion de l'écriture et de l'impossible (Forsyth, 1991, p. 243)*

Au Québec comme dans nombre de pays occidentaux, les années 1970 et 1980, période traversée de revendications sociales et politiques, ont vu la résurgence d'une pensée et d'un militantisme féministes dans divers domaines tant sociaux que culturels et, dans la foulée, d'un théâtre féministe engagé. C'est à cette époque que Jovette Marchessault, déjà artiste visuelle reconnue, s'est engagée sur la voie de l'écriture et a créé un univers théâtral fortement novateur : s'affichant comme lesbienne, elle a placé au cœur de ses créations des personnages de lesbiennes, de même que des figures de femmes artistes et de féministes.

Après un silence relatif au cours des dernières décennies, le féminisme revient tranquillement sur les scènes théâtrales. De nouveaux enjeux et de nouveaux personnages sont valorisés, on met en scène des femmes de tête, indépendantes, qui gagnent bien leur vie et réfléchissent différemment à la maternité, à leur corps et à leur sexualité. Malgré cela, très peu, trop peu de ces personnages sont des lesbiennes. Les premiers personnages lesbiens dans le théâtre québécois, et les plus radicaux, restent Marcelle I et II, respectivement de Marie-Claire Blais et Pol Pelletier, ainsi que l'Écrivain de Nicole Brossard, toutes trois présentées dans *La Nef des sorcières* (Guilbeault *et al.*, [1976], 2014). Ces monologues dépeignent des identités lesbiennes complexes, à la fois amoureuses, révoltées, critiques et créatives. Les réflexions de ces femmes sont ancrées dans une conscience politique qui les pousse à prendre la parole et à s'affirmer.



Aujourd'hui, les nouvelles réflexions féministes au théâtre ne font pratiquement jamais mention des pionnières qu'ont été Jovette Marchessault, Denise Boucher, Pol Pelletier, Luce Guilbeault et Michelle Rossignol, pour ne nommer que celles-là. Les pièces de Marchessault ne sont plus mises en scène et c'est en 2014 seulement, 36 ans après sa création, qu'on a pu revoir *Les Fées ont soif* de Denise Boucher sur une scène québécoise. Il ne semble pas y avoir de lien entre les postures militantes des années 1970 et les nouvelles paroles féministes des années 2010.

En tant qu'artiste-chercheure, lesbienne et féministe, je ne trouve aucune représentation pertinente de mon identité et de mes réalités sur les scènes actuelles. Je m'attache à cette parole revendicatrice des années 1970 et 1980 parce que, en tant que lesbienne et féministe, ces écrits m'ont fait vivre mes premiers coups de cœur littéraires et artistiques. Ces imaginaires uniques me motivent et m'inspirent comme jeune auteure et comme jeune chercheure. J'ai décidé de m'y replonger pour poursuivre la création d'un imaginaire féministe et lesbien, parce que j'ai ressenti le besoin de créer de nouveaux modèles et de nouvelles images qui mettent en valeur cet héritage et cette mémoire du passé féministe théâtral. C'est pourquoi le présent mémoire-crédation aborde la question de la génération symbolique (Collin, 2014) au moyen de l'écriture dramatique.

La place centrale que Jovette Marchessault accorde aux figures de femmes écrivaines, artistes et lesbiennes m'a inspirée et attirée dès mon premier contact avec son théâtre. Je pense entre autres à *La saga des poules mouillées* (1981) et *Alice & Gertrude, Nathalie & Renée et ce cher Ernest* (1984). J'ai découvert le texte *La terre est trop courte*, Violette Leduc, par le plus pur des hasards, lors d'une lecture publique des œuvres de Marchessault organisée en novembre 2013 par le Centre des auteurs dramatiques. Dans cette pièce, écrite en 1980 et produite pour la première fois en

1981 par le Théâtre expérimental des femmes, Marchessault présente des fragments de la vie de l'écrivaine française Violette Leduc (1907-1972) et montre comment la censure et la solitude ont marqué son parcours. Ainsi, tout en renouvelant mon intérêt pour l'imaginaire et la poésie de Marchessault et je fais la rencontre de Violette Leduc, cette *bâtarde*<sup>1</sup> aux métaphores grandioses, à la langue vivante et sensible, à la personnalité hors du commun.

Son audace ainsi que sa volonté d'écrire et de mettre en valeur l'identité lesbienne dans ses textes dramatiques font de Jovette Marchessault une auteure unique dans le théâtre québécois. À cet effet, les analyses sur les relations entre les femmes dans le théâtre de cette auteure québécoise adoptent deux angles : le rapport mère-fille et la mise en valeur de figures de femmes artistes et écrivaines. Pour Hains (2013), Mauguière (1990, 1998) et Saint-Martin (1991), les rapports qui unissent les femmes, dans l'œuvre de Marchessault, découlent de l'amour qui perdure entre mère et fille. La prise de parole des personnages renvoie à ce désir de révéler l'histoire des femmes et celle des mères. De leur côté, Burgoyne (1991), Forsyth (1991) et Moss (dans Saint-Martin (dir.), 1994 ; 2009) analysent la création et les figures de femmes artistes chez Marchessault. C'est notamment grâce à leurs textes critiques qu'est mise en valeur la posture lesbienne de l'auteure québécoise. Ghislaine Boyer (1988) souligne, dans son étude sur le théâtre des femmes entre 1975 et 1985, que seule Jovette Marchessault se définissait comme féministe (et lesbienne) dans le groupe de femmes dramaturges dont les œuvres composent le corpus de cette étude et que seuls ses textes « échappaient [...] au microcosme [...] du couple [hétérosexuel] et de la famille » (1988 : 63).

L'analyse critique la plus approfondie de la présence lesbienne au théâtre a été produite en 2010 par Jeannelle Laillou Savona. L'auteure revient notamment sur les

---

<sup>1</sup> Titre de son premier roman autobiographique (1964).

personnages de Marcelle I et II, déjà mentionnés, ainsi que sur les pièces *Les vaches de nuit* (1980) et *Alice et Gertrude, Natalie et Renée et ce cher Ernest* (1984), de Marchessault, de même que *La Lumière Blanche* (1989), de Pol Pelletier. Savona dresse un portrait des enjeux féministes des années 1970 et montre leurs effets sur la dramaturgie des auteures qu'elle aborde. Au fil de cette étude, Savona établit que l'identité lesbienne, dans le théâtre des années 1970 et 1980, se déploie grâce à une réflexion féministe politique et qu'elle permet le déplacement de l'imaginaire vers des espaces de création et de réflexion novateurs.

Jane Moss (1994), en s'attardant à la pièce *La Terre est trop courte*, *Violette Leduc*, expose les liens qui unissent Jovette Marchessault et l'écrivaine française Violette Leduc. Elle montre que les univers des deux écrivaines se rejoignent dans un langage parfois cru, qui n'a pas peur de mettre en lumière la sexualité entre femmes. Grâce au personnage de Violette Leduc, Marchessault s'élève contre la censure et « transgresse [...] les tabous d'ordre sexuel et linguistique » (Moss, 1994, p. 84). Par ailleurs, quelques études sur le travail de Violette Leduc mettent en lumière les rapports entre sexualité et écriture dans ses ouvrages et proposent des réflexions féministes et lesbiennes à ce sujet (Frantz, 2005; Gallus, 2006; Péron, 2011, 2015; Viollet, 1995).

Le théâtre de Jovette Marchessault a la particularité, grâce à ses figures centrales d'écrivaines, de féministes et de lesbiennes, de « faire sauter les structures d'une réalité mensongère et destructrice » (Forsyth, 1991, p. 232) et de détourner ce que Monique Wittig (2013) appelle la « pensée *straight* ». Cette dernière se définit comme un vaste ensemble de concepts, de termes tels « « femme », « homme », « différence » (Wittig, 2013, p. 62) et de discours qui tendent à l'universalité et l'uniformité (*Ibid.*, p. 62). Plus encore, un des piliers principaux de cette pensée *straight*, « qui revêt un caractère d'inéluctabilité [...], posé comme un principe évident, comme une donnée antérieure à toute science [...] c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre "l'homme" et "la femme" » (*Ibid.*, p. 62;

voir aussi Butler, 1990; Falquet, 2009; Jackson, 1996; Rubin, 1975, 1998). Pour Stevie Jackson,

l'institutionnalisation de l'hétérosexualité fonctionne aussi sur le plan idéologique, à travers les discours et les formes de représentation qui définissent la sexualité en termes phallogénés [...] la plupart des identités proposées aux femmes sont liées à la place qu'elles occupent dans un cadre de relations hétérosexuelles, en tant qu'épouse, petite amie, fille ou mère. [...] *De la sorte, l'hétérosexualité, sur laquelle on ne s'interroge jamais, apparaît comme le pivot des identités féminines traditionnelles* (1996, p. 15-16, mon italique).

Ainsi, le théâtre, imprégné par la « pensée *straight* » traite souvent de maternité, d'amour et de rupture entre hommes et femmes et pose les enjeux relatifs au corps sous l'angle du culte de l'image et des stéréotypes. De plus, même si les femmes sont placées dans des situations où elles se révoltent contre leur propre condition, elles ne cherchent pas pour autant, en général, à détruire les cases binaires du masculin et du féminin et les rapports de pouvoir qui s'y rattachent. La « pensée *straight* » ne remet pas en question les catégories sociales ni ne détruit le statu quo; elle envisage encore moins une mise en valeur d'identités sexuelles marginalisées.

Ma rencontre avec l'œuvre de Jovette Marchessault et Violette Leduc a donc suscité cette envie profonde de créer, d'écrire, *de faire comme elles*, littéralement, de plonger dans l'écriture et l'imaginaire pour inventer de nouveaux univers, des univers existant hors du régime politique, esthétique et dramaturgique de l'hétérosexualité. Je poursuivais plusieurs objectifs : développer un discours féministe et lesbien dans un texte dramatique ; démontrer en quoi le théâtre représente un lieu d'historicisation et de mémoire pour la création féministe ; et explorer des procédés intertextuels, notamment l'usage spécifique de la citation (Compagnon, 1979), de manière à créer un dialogue symbolique avec les écrivaines Violette Leduc et Jovette Marchessault. Ces réflexions m'ont amenée à m'interroger sur les thèmes et les formes qui permettent de créer une génération symbolique lesbienne et féministe dans un texte dramatique.

Au premier chapitre, je présente le concept central qui a guidé cette recherche-création, celui de la génération symbolique (Collin, 2014). J'en cerne les fondements principaux, à partir des notions de transmission, d'affiliation, d'histoire et de mémoire féministes. Je me penche ensuite sur les théories générales de l'intertextualité et j'approfondis la question de l'intertextualité féministe. À l'aide de ces concepts, j'analyse les relations entre les figures d'écrivaines dans trois pièces de Jovette Marchessault : *Alice & Gertrude*, *Nathalie & Renée et ce cher Ernest* (1984), *La Saga des poules mouillées* (1981) et *La Terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982). Ces textes dramatiques abordent les questions de transmission, d'affiliation et de mémoire féministes et visent la mise en valeur d'une culture des femmes, thème fondamental dans la dramaturgie de Marchessault.

Avec l'écriture du poème dramatique *lieu(x) possible(s)*, présenté au second chapitre, je développe mon propre discours féministe et lesbien. Grâce entre autres à l'usage de la citation (Compagnon, 1979), les figures de Jovette Marchessault et de Violette Leduc apparaissent, établissant ainsi une relation de l'ordre de la « génération symbolique » (Collin, 2014) entre femmes. À partir d'une sélection d'extraits de leurs œuvres, j'explore des thèmes qui se sont révélés communs aux deux écrivaines et qui résonnent avec ma propre expérience, soit l'acte d'écriture, l'amour entre femmes et la mémoire féministe. Le concept d'intertextualité m'a également permis de réfléchir formellement aux questions de l'héritage et de la mémoire féministes et m'a orientée vers la structure, plus éclatée, du poème dramatique (Sarrazac *et al*, 2010). *lieu(x) possible(s)* propose donc trois volets indépendants; d'abord, le récit d'une écrivaine en quête de l'héritage féministe de Jovette Marchessault et de Violette Leduc; ensuite, celui de la rencontre entre deux amoureuses, où est approfondie la question politique du désir et des identités lesbiennes; enfin, celui de l'union des voix féministes de divers horizons au cœur d'une conversation engagée et intemporelle.

Dans le dernier chapitre, je retrace les grandes étapes de la création de *lieu(x) possible(s)* en m'appuyant sur les théories de poïétique de René Passeron (1996). Par la suite, j'effectue une analyse dramatique féministe du texte, en me basant sur les outils conceptuels proposés par Collin (2014), Keyssar (1996), Plana (2012) et Wittig (2013) ainsi que sur ceux de Pruner (2009), de Pavis (1996) et de Sarrazac *et al.* (2010). Cette analyse permet de voir les transformations du poème dramatique pendant les différentes étapes d'écriture et de comprendre de quelles façons la génération symbolique s'est établie, non pas seulement à partir de thèmes et d'enjeux mais aussi grâce à une déconstruction de la forme dramatique traditionnelle. Au terme de ce mémoire, on comprendra que la démarche d'écriture féministe et lesbienne qui place en son centre la génération symbolique cherche à poser le politique au cœur du poétique.

## CHAPITRE I

### ÉCRIRE UNE GÉNÉRATION SYMBOLIQUE

*« Parler de la mémoire dans un monde en perpétuel changements n'est pas [...] une petite tâche. Et pour cela faut-il peut-être prendre le temps de réinvestir le mot mémoire et d'essayer de comprendre pourquoi nous voulons nous souvenir, à un moment de l'histoire où le présent ne chasse pas le passé mais le présent lui-même »*  
(Brossard, 2014, p. 3)

Ce premier chapitre vise à détailler les fondements théoriques qui ont à la fois stimulé et enrichi l'écriture du poème dramatique *lieu(x) possible(s)*. À la lumière de ceux-ci, il me sera possible de réfléchir, au troisième chapitre, sur ce texte et sur mon processus créateur. Je m'intéresse, dans un premier temps, à la question de la génération symbolique, issue de la philosophie de Françoise Collin. « Créer une génération symbolique, selon Collin, [signifie] éluder le caractère oppressant, déterminant de la génération biologique [...] en jouant avec les temps et les lieux, en complexifiant à l'infini les systèmes de parenté, en créant des familles d'esprit, en favorisant des rapprochements incongrus [...] » (2014, p. 103). Ce concept a constitué un moteur de réflexion important dans mon processus de recherche-crédation. Il sera nécessaire ensuite de passer en revue les diverses théories de l'intertextualité (Kristeva, 1969; Genette, 1982; Riffaterre, 1979, 1981) et de réfléchir de manière plus approfondie sur le travail de la citation (Compagnon, 1979). Je m'intéresserai ensuite aux spécificités de l'intertextualité féministe (Boucher, 1978; Brossard, 1985; Boucher et Gagnon, 1988, [1977]; Lamy, 1984; Voldeng, 1982). Enfin, forte de ces théories, j'analyserai trois textes dramatiques de Jovette Marchessault, soit *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest* (1984), *La saga des poules mouillées* (1981) ainsi que *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982). Cette analyse m'est

apparue nécessaire pour comprendre de quelle manière Marchessault a réussi à dévoiler des générations symboliques de femmes, de féministes et de lesbiennes dans son œuvre dramaturgique.

### 1.1 La génération symbolique selon Françoise Collin

Françoise Collin, philosophe et féministe belge, a étudié la philosophie en Belgique francophone avant de poursuivre ses études à Paris au début des années 1950, notamment avec Maurice Merleau-Ponty. Ses deux premiers romans, *Le jour fabuleux* (Seuil, 1960) et *Rose qui peut* (Seuil, 1962) ont paru avant qu'elle ne consacre sa thèse de doctorat à l'écrivain Maurice Blanchot (Gallimard, 1971). Au cours des années 1980, elle co-fonde avec un collectif la revue féministe *Les Cahiers du Grif*, première en son genre dans la francophonie. La revue sera publiée entre 1973 et 1978 à Bruxelles et entre 1982 et 1993 à Paris. Durant cette même période, Collin s'intéresse à la philosophie d'Hannah Arendt. La constitution d'une communauté politique fondée sur l'agir et sur « la pluralité des paroles » (Collin, 2014, p. 125) sont des aspects de la pensée arendtienne qui auront une influence marquante pour Collin. Elle les revisitera à partir d'un regard féministe et publiera à cet effet l'ouvrage *L'homme est-il devenu superflu?* (1999). Le cheminement pluriel de Françoise Collin, entre littérature, philosophie et féminisme, conditionne son rapport au politique. Son écriture, vivante et précise, éclaire des concepts et des enjeux qui touchent de près les réalités des femmes. Pour mon projet de recherche-crédation, la question de la génération symbolique, telle que pensée par Collin, s'est rapidement imposée comme concept théorique autour duquel j'ai constitué ma propre démarche d'écriture.

À propos de la « génération symbolique », Françoise Collin dit ceci :



[...] aujourd'hui les femmes, des femmes, qui se sont organisées en mouvement, qui ont lutté individuellement ou collectivement, qui ont ainsi pris des risques et continuent de le faire, voudraient, veulent, arracher les filles à la reproduction du même, non pas en contestant la maternité, mais en suscitant dans et à côté de la reproduction (biologique) la génération (symbolique). Elles voudraient que quelque chose – quoi ? – de leur travail de transformation passe non pas seulement comme un acquis mais comme une dynamique à prolonger (2014, p. 94).

Ainsi, la génération symbolique permettrait d'offrir un espace d'action, de dialogue et de création pour les femmes, en dehors de la sphère privée à laquelle elles sont socialement assignées. Collin mentionne que « la transmission entre femmes a longtemps été assimilée à la maternité biologique d'une part, et réduite à la transmission de l'ancestral, du même, de l'immuable [...] d'autre part » (2014, p. 99). En ce sens, concevoir des rapports de l'ordre de la génération symbolique permet « d'arracher les filles à la reproduction du même », de sorte qu'elles puissent avoir accès à d'autres possibilités que ce travail répétitif qu'est « l'entretien et la reproduction de la vie » (*Ibid.*, p. 118). Sous l'influence d'Arendt, c'est surtout la question de l'*agir* qui guide la génération symbolique de Collin. L'*agir* s'oppose ici au *faire*, au labeur tel que le pensait Arendt, ici les tâches quotidiennes de la vie domestique. L'*agir* permet plutôt aux femmes d'accéder à d'autres espaces d'interlocution, de dialogue et d'action que ceux liés aux espaces privés et aux relations mères-filles. À travers cette nouvelle configuration de leurs rapports, les femmes peuvent se retrouver collectivement pour poursuivre les luttes politiques ou la création artistique tout en travaillant au développement de leur propre singularité au sein de cette mouvance solidaire. C'est l'aspect inventif, imaginatif et libre de la génération symbolique qui résonne le plus avec mon propre projet de recherche-crédation.

Françoise Collin divise la génération symbolique en trois aspects : la transmission, l'affiliation ainsi que la mémoire, qui rejoint également la question de l'histoire. Chacun de ces aspects rend compte d'une manière de mettre en œuvre la génération symbolique en tissant des liens entre le passé, le présent et l'avenir. J'approfondirai

ces notions tour à tour avant de montrer comment elles se déploient dans la dramaturgie de Jovette Marchessault.

### 1.1.1 La transmission

Poser la question de la transmission à travers celle de la génération symbolique permet de penser autrement la place des femmes dans la collectivité. S'inspirant d'Arendt, Françoise Collin suggère de penser le processus de la transmission entre femmes à partir de la formule de la *paideia*. Emprunté aux Grecs, le terme signifie certes « éducation », « élevage d'enfant » mais renvoie aussi à la « formation », à la « culture », à la « connaissance » et à « l'expérience » (Magnier et Lacroix, 2002, p. 1309). Collin, d'un point de vue féministe, s'appuie sur ces dernières distinctions pour dégager la notion d'*initiative* de la *paideia*. C'est grâce au « travail du dialogue » (Collin, 2014, p. 100) qu'une femme en invite une autre à développer sa propre parole, à forger quelque chose de nouveau, au moyen de l'art par exemple, ou encore de l'écriture. L'amitié, la création artistique et les luttes politiques et sociales, telles des initiatives singulières, sont les « dynamiques à prolonger » qui transforment l'acte de transmission.

La notion d'identification est une seconde composante de la *paideia*. Chez Collin, elle s'opère selon de nouvelles modalités entre celles qu'elle nomme « les anciennes » de la lutte féministe, c'est-à-dire les femmes ayant fondé ou intégré le mouvement féministe au cours des années 1960 et 1970 (Collin inclut ici les écrivaines et les artistes), et les « nouvelles » féministes, venues au mouvement à partir des années 1990 et 2000 (Lamoureux, 2010, p. 178). Les nouvelles générations de féministes sont notamment issues des programmes universitaires d'études féministes ou de *gender studies*, alors que le féminisme des années 1970 s'est principalement construit dans l'action sociale et le travail communautaire. C'est à travers ces distinctions que peuvent se développer les générations symboliques

actuelles. De manière positive et régénératrice, l'identification s'établit lorsque les nouvelles féministes conçoivent les actions qu'elles doivent poursuivre ou entamer en tenant compte du travail des anciennes. Il ne s'agit aucunement « d'occuper la place de l'ancienne » (Collin, 2014, p. 101) mais davantage d'établir la génération symbolique grâce à la circulation des idées. C'est là, dans l'interaction de ces diverses postures politiques, que se génèrent des « relations constitutives » (*Ibid.*, p. 105). C'est par leur confrontation positive et critique, par leur reconfiguration, que les luttes ou les créations féministes s'enrichissent grâce à la diversité des modèles de pensée et d'action. Ainsi conceptualisée, la question de l'identification entre les anciennes et les nouvelles féministes renvoie à l'histoire, au sens où « [cette dernière] ne procède pas par additions mais par restructurations » (*Ibid.*, p. 95); « ce qu'une génération retient de la précédente et ce qu'elle en fait est imprévisible et surprenant » (*Ibid.*, p. 95). Le rapport d'identification détermine ce que les « jeunes » féministes d'aujourd'hui retiennent du travail des anciennes, comment elles s'en servent ou non, et leur permet de réfléchir aux moyens singuliers qu'elles mettent sur pied pour s'inscrire dans une continuité sans nécessairement se conformer en tout point à ce qui s'est fait auparavant. Il s'agit d'un « travail d'élaboration de ce qui n'est pas encore » (*Ibid.*, p. 98). C'est en ces termes que j'ai tenté de poser mon rapport d'identification avec Violette Leduc et Jovette Marchessault dans le cadre de mon projet de recherche-crédation. Quant aux anciennes féministes (celles toujours vivantes), elles doivent, selon Collin, trouver de quelles manières se positionner au sein des diverses transformations qui surviennent dans le mouvement féministe, et développer, avec les plus jeunes, une relation basée sur l'écoute et l'échange (*Ibid.*, p. 95).

« Élaborer ce qui n'est pas encore », donc, en misant sur les singularités de chacune et en engageant le dialogue entre les générations. Cette notion du dialogue, dernière composante de la *paideia*, définit la prise de parole publique comme un espace de reconnaissance pour les femmes et les féministes :

La relation symbolique entre femmes nécessite la reconnaissance de cet espace public dans lequel personne n'appartient à personne, où le langage est pris au sérieux comme mode de présence et de présentification, sans être rabattu aussitôt sur son support physique, sans être confondu avec le simple exister. Reconnaître une femme, en effet, c'est reconnaître qu'elle parle et se fier à sa parole, savoir que son être est aussi l'être de sa parole et non un substrat derrière sa parole. C'est assumer sa présence comme présence médiée, toujours différente et différant d'un quelconque socle identitaire (Collin, 2014, p. 101).

Le dialogue qui s'élabore à la jonction de ces paroles singulières de femmes contribue à faire de la prise de parole collective féministe un outil d'action qui enrichit les relations entre les féministes et élargit la portée de leur voix. La génération symbolique offre des espaces de négociation par la parole, où les femmes sont libres de choisir leur « mode d'apparement » (*Ibid.*, p. 103) aux autres femmes, les nouvelles formes d'identification par lesquelles elles souhaitent participer à l'élaboration d'un espace féministe. Susciter la génération symbolique, c'est provoquer l'initiative entre femmes, reconnaître qu'elles peuvent élaborer de nouveaux projets sociaux, politiques et artistiques générés par la prise de parole publique et l'éclosion d'un dialogue fécond et pluriel. Quand il y a prise d'initiative, identification avec d'autres femmes et dialogue avec elles, des liens d'affiliation se créent, ceux-ci constituant la deuxième dimension de la génération symbolique.

### 1.1.2 L'affiliation

La génération symbolique permet l'éclosion de nouveaux liens d'affiliation entre diverses communautés de femmes, à travers lesquels s'élabore « une parenté de la langue [...] en voyageant à travers les mots et les images » (Collin, 2014, p. 103-104). L'affiliation a cela de particulier qu'elle s'érige en dehors de la sphère privée de la reproduction. Collin conçoit l'affiliation entre femmes comme le développement de « dialogues qui passent par l'art, la politique et l'amitié » (2014, p. 102). Il s'agit de subvertir la notion de maternité biologique en offrant aux femmes la possibilité de

sortir de l'espace de la reproduction pour accéder à des espaces pluriels de création, d'action et de solidarité. À cet effet, les références à l'art et à la littérature sont nombreuses chez la philosophe parce qu'elle voit dans le travail des créatrices cet espace des possibles à l'intérieur duquel l'affiliation symbolique peut se déployer. Collin associe la « génération symbolique », au concept de « temporalité symbolique entre les femmes » (*Ibid.*, p. 103). Celle-ci se génère à travers un corpus d'œuvres issues de différents lieux et époques. C'est à l'intérieur de ce corpus que les femmes sont appelées à alimenter l'héritage féministe et donc, l'histoire des femmes et de leurs contributions. De la notion d'affiliation découle celle du corpus, que Collin traite comme potentielle « version recevable du corps collectif » (*Ibid.*, p. 104). Ce corpus féministe représente « un espace de circulation, un réseau de signes, présent dans la pensée et dans la langue » (2014, p. 104) et donne lieu à « une esthétique de la libération, une révolution sensible » (Collin, 1997, p. 3). C'est notamment la question de la temporalité symbolique, générée à travers le corpus, qui me permet, dans ma démarche d'écriture dramatique, d'établir des liens d'affiliation avec des écrivaines comme Marchessault et Leduc. J'ai accueilli certaines de leurs œuvres qui faisaient écho à ma démarche et à mes intentions de création comme « un donné à interpréter » (*Ibid.*, p. 105) et à partir duquel je continue à investir et promouvoir le champ de l'héritage féministe. L'affiliation symbolique entre femmes, pour Françoise Collin, ne vise pas la pensée unique et consensuelle; au contraire, elle permet l'émergence du dissensus et de la critique dans les échanges. Poursuivre l'élaboration d'un corpus féministe signifie contribuer à « l'ouverture d'un espace fait d'espacements » (*Ibid.*, p. 105). Plus précisément, il s'agit de nourrir l'espace du féminisme, au sein duquel les discours, les enjeux sociaux ou encore les créations artistiques, tels des « espacements » multiples, créent des échos parfois discordants mais somme toute féconds. C'est au centre de ces « espacements » que la réflexion féministe devient réellement plurielle et constructive.

### 1.1.3 Histoire, mémoire, héritage

Or, comment déployer une génération symbolique, édifier un corpus féministe et mettre en place des espaces dialogiques pluriels, sans qu'ils soient englobés par la société patriarcale et capitaliste, noyés dans les discours hégémoniques ? Comment révéler une histoire féministe sans qu'elle soit isolée de l'histoire dite « générale », commune, de manière à ce qu'elle puisse la nourrir également ? Collin propose, en plus de réfléchir à la question historique – tout ce qui fait « savoir » et accède à la visibilité et à la reconnaissance –, de mettre en valeur la question de la mémoire, ce qui, selon elle, « ne se capitalise pas » (2014, p. 176). Celle-ci est inséparable du corpus, en ce sens qu'elle déploie la question plus large de l'héritage féministe. En effet, contrairement à l'histoire, la mémoire appartient au domaine de « l'immaîtrisable » (*Ibid.*, p.175), à ce qui ne se comptabilise pas, n'est pas de l'ordre de l'action accomplie, complétée et inscrite dans une ligne du temps historique. La mémoire, chez Françoise Collin, est un espace pour penser la perte, l'inutile, la mort, « où l'expérience entière [des femmes] est prise en charge » (*Ibid.*, p. 176). Ainsi, la philosophe conçoit les œuvres d'art, la littérature et les livres comme « dépositaires d'une mémoire à la construction de l'histoire [...] » (*Ibid.*, p. 170). Offrant de nouvelles avenues à la pensée et à l'action féministes, traversant les temps et les époques, la mémoire se déploie selon une « temporalité symbolique », qui dépasse le cadre socio-historique normatif. Cette « mémoire est [donc] imagination » (1999, p. 207), chez Collin, puisque l'accent est mis sur le potentiel de la création, sur l'initiative et non pas sur l'action répétitive, la « persistance du même » (*Ibid.*, p. 207) telle qu'est conçue l'histoire. Grâce aux œuvres d'art et à la littérature, donc à l'imagination, de nouvelles formes d'identification établissent de nouveaux rapports au monde, dans un espace et un temps autres, symboliques, en dehors de ceux proposés habituellement par la théorie et l'action politique. La mémoire soutient les liens d'affiliation qui rendent possible l'acte de transmission entre des générations nouvelles, symboliques.

Les concepts empruntés à la pensée de Françoise Collin constituent le cadre théorique de ma démarche de recherche création. Ils sont aussi partie intégrante du processus de création, puisque les questions de transmission, d'affiliation et de mémoire se retrouvent au cœur du poème dramatique *lieu(x) possible(s)*. L'usage formel de la citation étant une composante majeure du projet de création, un approfondissement des questions d'intertextualité, d'intertextualité féministe et de rhapsodie s'impose.

## 1.2 Intertextualité, intertextualité féministe et *rhapsodie*

C'est à Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien russe, que l'on doit les premières réflexions entourant la pratique intertextuelle. Comme la traduction française de son travail a tardé, c'est par le biais des analyses de Julia Kristeva (1969), écrivaine et psychanalyste d'origine bulgare, que nous sont parvenues les premières recherches bakhtiniennes. Pour le théoricien russe, le statut du mot occupe deux axes, horizontal et vertical, et c'est la fusion de ces derniers qui donne naissance à l'intertextualité. Dans l'axe horizontal, « le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire » (Kristeva, 1969, p. 145) et dans l'axe vertical, « le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique » (*Ibid.*, p. 145). Ainsi, les rapports entre ces deux axes créent une « mosaïque » et donnent forme à l'intertextualité (*Ibid.*, p. 146). De cette théorisation entourant le statut du mot chez Bakhtine sont nés les concepts de dialogisme et d'ambivalence. D'une part, le dialogisme s'effectue entre « les trois dimensions de l'espace textuel » (*Ibid.*, p. 145), c'est-à-dire entre « le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs » (*Ibid.*, p. 145). D'autre part, « le terme d' "ambivalence" implique l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire, [...] le texte [devient] absorption de et réplique à un autre texte [...] » (*Ibid.*, p. 149). Ces deux termes de dialogisme et d'ambivalence combinés définissent l'intertextualité selon Bakhtine. C'est à Julia Kristeva, pourtant, que l'on doit le mot « intertextualité », forgé en

français autour de 1966 (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1998, p. 18). Pour l'auteure de *Sémeiotikè, recherches pour une sémanalyse* (Kristeva, 1969), « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » (*Ibid.*, 145). Selon elle, la notion de texte est vaste, « indifférenciée » (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1998, p. 22), et permet de réfléchir à la possibilité que l'intertextualité se développe entre d'autres supports que ceux de l'écrit, par exemple en musique, au théâtre ou au cinéma (*Ibid.*, p. 22). Ce qui ressort des premières réflexions théoriques de Bakhtine et Kristeva, c'est que tout texte fait référence à un autre texte et que le grand texte de l'histoire littéraire est un amalgame de mots qui ne se cessent de se recouper et de se réécrire.

Pour Michael Riffaterre (1979, 1981), linguiste français naturalisé américain au cours des années 1950, la question de l'intertexte est centrale. Ce sont surtout les aspects cognitifs et esthétiques de l'intertextualité qui le préoccupent (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1998, p. 29). Ses réflexions portent sur les rapports entre lecture et écriture et analysent le « principe générateur de l'écriture » (*Ibid.*, p. 29). Riffaterre développe une théorie de la réception de l'intertextualité, en regard de « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné » (1981, p. 4). Il qualifie ainsi l'intertextualité de « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation » (*Ibid.*, p. 5). Pour que ce principe s'opère, nul besoin de reconnaître précisément d'où provient, par exemple, un extrait de texte ; il peut subsister seulement des « agrammaticalités », comme Riffaterre les nomme, « un tour de phrase inexplicable par le seul contexte » (*Ibid.*, p. 5), un mot ou une idée qui semble en décalage par rapport au texte en question, pour que l'intertextualité soit effective. L'accumulation de ces agrammaticalités fait apparaître un « noyau générateur » et producteur de sens (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1998, p. 29) qui permet l'effet de reconnaissance, puis de compréhension, chez le lecteur. Riffaterre stipule que les agrammaticalités doivent être minimalement



perçues par le lecteur pour que l'intertexte, et donc le rapport intertextuel, soient limpides. Par contre, selon Gignoux (2006) et Martel (2005) la théorie de la réception de l'intertextualité de Riffaterre pose problème, dans la mesure où la compréhension de l'intertexte repose essentiellement sur la subjectivité de chaque lecteur, ce qui laisse supposer que la reconnaissance du principe intertextuel nécessite une connaissance approfondie des rapports entre intertextes et agrammaticalités (Martel, 2005, p. 94).

Avec *Palimpseste, la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette établit cinq types de relations qu'il nomme « transtextuelles » : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et enfin, l'hypertextualité. Selon le théoricien, il est préférable d'aborder la notion d'intertextualité comme faisant partie de la transtextualité « ou transcendance textuelle du texte » (1982, p. 7), cette dernière faisant référence à tous les rapports que les textes peuvent entretenir, de près ou de loin. Plus spécifiquement, l'intertextualité, en tant que première catégorie de la transtextualité, se dévoile « par la présence effective d'un texte dans un autre » (*Ibid.*, p. 8). Cette présence peut s'incarner par la citation, forme dite traditionnelle de l'intertextualité selon Genette (*Ibid.*, p. 8), ou encore par le plagiat ou l'allusion. La deuxième catégorie, la paratextualité, qualifie ce qui est en périphérie du texte, par exemples, les titres, les préfaces et les notes (Limat-Letellier et Miguët-Ollagnier, 1998, p. 37). La métatextualité, en tant que troisième catégorie de la transtextualité, renvoie au commentaire et plus particulièrement à la relation critique entretenue envers le texte (*Ibid.*, p. 37). Quatrièmement, l'architextualité définit le rapport du texte aux codes et aux genres littéraires et finalement, l'hypertextualité, en tant que dernière catégorie de la transtextualité, fait référence à « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons imitation » (Genette, 1982, p. 16). Dans le théâtre de Jovette Marchessault, par exemples, les références intertextuelles sous forme de citation sont nombreuses. Pensons notamment à *La saga des poules mouillées* (1981), où Marchessault cite,

entre autre *Fragiles lumières de la terre* de Gabrielle Roy (1978) et « Le tombeau des rois », d'Anne Hébert (1953), ou encore *Aventures de l'esprit* (1983) de Natalie Barney et *Autobiographie de tout le monde* (1978) de Gertrude Stein, cette fois-ci dans *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest* (1984). Elle cite également de nombreux extraits tirés des œuvres de Violette Leduc dans *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982)<sup>1</sup>. Dans ces œuvres de Marchessault, c'est grâce à la citation que se forment les liens d'affiliation entre les femmes, générant ainsi les relations constitutives par lesquelles se fonde la génération symbolique.

Dans *La seconde main, ou le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon analyse les spécificités de la citation, qui, selon lui, agit comme unité et comme moteur de l'intertextualité. Compagnon cible le *travail* opéré par la citation, par son déplacement entre les textes et donc son intégration dans un contexte différent de son contexte initial. En regard du travail effectué dans le cadre de cette recherche-crédation, la réflexion de Compagnon s'est révélée particulièrement pertinente et concrète, et je vais donc m'y arrêter plus longuement.

### 1.2.1 La citation : acte de lecture

De l'ouvrage de Compagnon, je retiens surtout la pertinence des approches phénoménologique et sémiologique du travail de la citation. La première approche analyse le processus de production de la citation, c'est-à-dire comment la répétition comme mécanisme produit des sujets (1979, p. 10), et la seconde permet de comprendre comment la citation en tant que signe arrive à produire du sens (*Ibid.*, p. 10). Compagnon traite en début d'ouvrage des liens qui unissent l'acte d'écriture à celui de la lecture et des façons dont le second influence le premier dans le travail citationnel. « Il y a un objet premier posé devant moi, écrit-il, un texte que j'ai lu, que

---

<sup>1</sup> Il en sera question un peu plus loin dans ce chapitre.

je lis ; et le cours de ma lecture s'interrompt sur une phrase. Je reviens en arrière : je re-lis. La phrase relue devient formule, isolat dans le texte. La relecture la délie de ce qui précède et de ce qui suit. Le fragment élu se convertit lui-même en texte [...] » (*Ibid.*, p. 17-18). Cette action de lire et de *relire* constitue le mouvement de départ qui engendre le processus citationnel. S'attarder à un segment, tenter d'en comprendre le sens et l'impact qu'il a sur mon acte de lecture : autant de gestes qui font partie en soi du travail de la citation. La lecture devient agissante, puisqu'en morcelant le texte par des allers-retours entre plusieurs segments, « ma lecture procède déjà d'un acte de citation qui désagrège le texte et [le] détache du contexte » (*Ibid.*, p. 17-18). L'acte de lecture produit une impression dans le corps, stimule un désir de relecture, de fragmentation et de réagencement du texte. C'est bien sûr par l'acte de lecture que mon rapport identificatoire avec Jovette Marchessault puis avec Violette Leduc s'est développé; certains textes ont produit une forte impression sur moi, notamment « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois » (Marchessault, *Triptyque lesbien*, 1980) et *La chasse à l'amour* (Leduc, 1973). Grâce à mon identification à certains thèmes qui les traversent, comme la solitude, le désir et l'acte d'écriture, ces textes finissent par s'installer en moi et l'acte de lecture opère le rapport d'identification qui me lie à mes « anciennes ». Je me reconnais – comme jeune auteure lesbienne et féministe – dans les univers de Leduc et de Marchessault et l'impact direct de cette identification se transforme en envie de partager leurs mots, de les faire entendre sur scène, d'ouvrir le dialogue symbolique avec ces écrivaines. Ici s'opère déjà le processus que Compagnon nomme « la sollicitation ».

### 1.2.2 Sollicitation et incitation

La sollicitation qu'éveille un passage de lecture, « [c]ette butée [...] ce petit coup de foudre parfaitement arbitraire » (Compagnon, 1979, p. 23-24), engage le lecteur dans le processus citationnel. Le premier sens du mot espagnol « citar » est « donner rendez-vous »; il s'agit d'ailleurs de l'une des premières marques de la sollicitation

selon Antoine Compagnon. Ce qui « donne rendez-vous » au regard du lecteur, attire son attention, cet « ébranlement initial » (*Ibid.*, p. 24) que représente la sollicitation reste cependant « inaccessible, parce qu'il est tout à la fois dans le texte et hors de lui, dans la configuration imaginaire de la lecture où, de tout mon corps, je suis une partie prenante et l'ultime référent » (*Ibid.*, p. 24). À la fois concrète et imaginaire, dirigeante et errante, la sollicitation happe le lecteur et l'attire vers ce qui, dans son action de lire, fait sens. Dans « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » (2005), Kareen Martel traite du rôle que l'affectivité joue dans un contexte de lecture. En effet, « au cours du processus de lecture, le lecteur se construit un état affectif et émotionnel tiré de sa mémoire et de son inconscient » (2005, p. 98). J'oserais ajouter que l'état émotif au moment d'une lecture s'éprouve dans le corps parce que le lecteur s'identifie à ce qui est véhiculé dans le texte, par exemple les thèmes, le langage ou le sujet. « L'ébranlement » provoqué par la lecture de « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois », a eu chez moi l'effet d'une révélation. Je me suis reconnue dans l'écriture de Marchessault et dans sa manière de traiter du désir lesbien; cette reconnaissance dans la lecture est un déclencheur de l'effet *d'incitation*.

En effet, si la sollicitation représente une première composante du travail de la citation, elle s'accompagne d'un deuxième volet sans lequel toute cette opération serait incomplète : l'incitation. Il s'agit pour Compagnon d'une « motivation contingente », d'un « désir dans l'écriture » (1979, p. 66-67) qui pousse à intégrer la lecture dans l'écriture, c'est-à-dire à citer. L'incitation, c'est l'envie d'opérer le déplacement d'un extrait de texte significatif. Elle s'accompagne d'une liberté qui la nourrit : « [...] la citation n'est pas obligée ou nécessaire, mais, du fait de la liberté qui préside à la répétition, *motivée* » (Compagnon, 1979, p. 66). L'incitation nous livre au plaisir de la relecture d'un fragment et entraîne la création d'un sens nouveau, d'une valeur nouvelle, par le déplacement de l'extrait sélectionné. « La citation procède d'un double arbitraire », stipule Antoine Compagnon (1979, p. 66) : être, en

premier lieu, sollicitée en tant que lectrice par un segment de texte que je choisis de retirer de son texte initial et, deuxièmement, être incitée, motivée, à l'intégrer, à le déplacer dans mon propre travail. L'action de répéter un énoncé, donc de citer, produit la relation entre les sujets et concrétise, dans le cadre de ma recherche-crédation par exemple, le dialogue et l'affiliation avec Marchessault et Leduc. Mon utilisation de la citation agit comme liant, comme mouvement entre les textes de Marchessault et de Leduc, d'une part, et *lieu(x) possible(s)* d'autre part. Dans ce cadre, c'est le dialogue symbolique intergénérationnel qui qualifie le travail de la citation.

### 1.2.3 L'intertextualité féministe : filiation/affiliation d'une communauté

Comme la génération symbolique se développe, entre autres, par le travail de la citation, et que les textes auxquels je me réfère dans *lieu(x) possible(s)* adoptent une posture politique féministe, il faut accorder de l'importance à la question de l'intertextualité féministe. Par rapport aux études dites générales sur l'intertextualité, celles qui se concentrent spécifiquement sur l'intertextualité féministe sont beaucoup moins nombreuses. En revanche, l'intertextualité féministe, et plus spécifiquement le travail de la citation, sont d'une grande pertinence dans ma recherche-crédation. Il s'agit de se pencher, par exemple, sur les effets produits par la sollicitation et l'incitation dans une lecture féministe et, dans une perspective plus large, sur la manière dont se développe l'affiliation intertextuelle entre les écrits de femmes. J'étudierai comment le travail de la citation féministe permet la mise en valeur du corpus duquel cette citation est issue et comment ce travail aide à révéler des mémoires, des identités, des réflexions et des enjeux féministes.

Dans « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe » (1982), Evelyn Voldeng réfléchit à la manière dont certains outils intertextuels – dont la citation – permettent l'élaboration et l'articulation d'une filiation intertextuelle entre

des textes féministes québécois des années 1970 et 1980. Selon Voldeng, l'usage intertextuel de la citation au sein d'une œuvre féministe agit comme « support idéologique » (1982, p. 524) et crée un rapport de continuité entre les textes issus d'un corpus féministe. La pratique citationnelle, en ce sens, devient un outil de réflexion collectif entre les femmes. L'arrimage de plusieurs textes à caractère féministe, par des jeux de montage, de collage, d'enchâssement de fragments (*Ibid.*, p. 525), permet l'éclatement des structures textuelles normatives, faisant ainsi de l'intertextualité « un usage esthétique révolutionnaire » (*Ibid.*, p. 525). Voldeng mentionne les écrits de Denise Boucher (*Cyprine, essai-collage pour être une femme*, 1978) et de cette dernière avec Madeleine Gagnon (*Retailles*, 1988, [1977]), où les jeux textuels, l'agencement de la prose, du récit, d'images, de lettres et de poésie affirme une parole féministe éclatée, décloisonnée et surtout, solidaire. Comme le mentionnait Antoine Compagnon, le travail de la citation permet de faire résonner la lecture dans l'écriture (1979, p. 27). C'est notamment le cas dans la pièce *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982) de Marchessault, dont il sera question un peu plus loin. Marchessault redonne une légitimité à Leduc en utilisant les textes de ses romans dans la pièce de théâtre, ouvrant ainsi le dialogue symbolique avec elle par l'entremise de l'intertextualité.

Suzanne Lamy, romancière, essayiste et critique féministe pense l'utilisation de la citation comme une modalité de l'intertextualité féministe qui permet le bricolage et l'invention de nouveaux tissus textuels : « massivement pratiqué, le jeu citationnel devient tapisserie didactique faite de connexions et de nœuds. Effets de miroir qui ravissent : oui, les femmes ont erré, flairé, oui, là, elles rient et crient ensemble à rapporter des brins de textes, à les faire vibrer » (1984, p. 39). Grâce à ce jeu collectif citationnel, le texte devient en soi un « lieu d'une liberté toute neuve, de décharges et de désirs [...] d'ouverture à l'autre » (Lamy, dans Saint-Martin (dir.), 1994, p. 37, 40). L'aspect collectif propre au travail intertextuel féministe déstabilise ainsi la pensée hégémonique patriarcale qui tend vers l'unité, la linéarité, le *phallocentrisme*

(*Ibid.*, p. 39). L'intertextualité féministe permet aux femmes de s'écrire avec d'autres, de se reconnaître, d'être ensemble :

Tes mots [...] peuplent les miens. Comprennent mes paroles. Me ressemblent. Me ressembleront. Tes mots détendent mes paroles. Nous allons le leur dire quelle ressemblance nous habite. Comment nous nous répétons, nous plagions; comment nos écritures deviennent collectives [...] Nous disons à toutes tes paroles : moi aussi, moi aussi; j'aurais pu l'écrire; je l'écrirai à ta place; tu l'écriras à la mienne. D'autres et d'autres encore (Lettre de Madeleine Gagnon à Denise Boucher, 1976, reproduite dans *Cyprine*, 1978, p. 9-10).

Cette lettre de Madeleine Gagnon à Denise Boucher illustre ce que Suzanne Lamy suggère : l'intertextualité féministe, c'est surtout le plaisir de manier les paroles d'une communauté de femmes et de féministes, de les réunir à travers des discours qui forgent et déploient leurs multiples identités, permettant ainsi l'émergence d'imaginaires jusque-là inconnus.

Dans le travail de Nicole Brossard, l'intertextualité féministe est pensée comme une « stratégie à long terme pour affronter le réel » (Brossard, 1985, p. 72-73). La question de la synchronie est importante chez cette auteure, en ce sens qu'il faut que les mots et le langage puissent rendre compte des réalités et des expériences vécues des femmes. Chez Brossard, la question de l'écriture (et donc des stratégies comme l'intertextualité) se pose comme un outil à employer pour créer du sens « là où c'était vide de sens ou non-sens; d'autres [stratégies] qui servent à transgresser le sens patriarcal » (*Ibid.*, p. 72-73). Ainsi :

Symboliquement et réellement, je crois que seulement les femmes et les lesbiennes pourront légitimer notre trajectoire vers l'origine et le futur du sens que nous faisons advenir dans la langue. Être à l'origine du sens signifie que ce que nous projetons de nous dans le monde ressemble à ce que nous sommes et découvrons de nous [...] (*Ibid.*, p. 125-126).

Il faut donc ici que le sens que prennent nos expériences de femmes, de lesbiennes ou de féministes soit aussi révélé à travers nos imaginaires. Pour Brossard, c'est aussi

l'écriture lesbienne qui transforme le langage et transgresse véritablement « le sens patriarcal ».

#### 1.2.4 Contexte et intertexte féministes

L'utilisation de la citation comme pratique intertextuelle implique que l'intertexte dans lequel elle s'inscrit résonne avec le contenu proposé. Là réside un des défis des jeux et bricolages féministes intertextuels dans l'écriture : celui non seulement de présenter une critique des univers patriarcaux et androcentristes mais aussi, et surtout, de mettre en valeur une nouvelle culture littéraire, artistique et féministe. Louise Forsyth (1991, p. 235) entend par « intertexte au féminin » (ou féministe) le remplacement des idéologies patriarcales véhiculées dans les discours sociaux, la littérature et l'histoire notamment par des réflexions, des fictions et des écritures qui prennent leurs sources dans les expériences vécues des femmes. Kareen Martel (2005) utilise le terme de « répertoire », qu'elle emprunte à Wolfgang Iser et qui « correspond aux conventions incorporées au texte pour créer une familiarité, une situation commune au texte et au lecteur [et qui] inclut tout aussi bien des textes antérieurs que des normes sociales et historiques [...] » (cité par Martel, 2005, p. 95).

Ces conventions, particulièrement dans le théâtre de Jovette Marchessault, sont transformées pour faire voir des réalités ainsi que des imaginaires en concordance avec les expériences vécues et les fantasmes des femmes. À titre d'exemple, Louise Forsyth (1991, p. 234) cite un extrait de « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois », que j'ai moi-même repris en partie dans *lieu(x) possible(s)*, et qui rend compte de toute la sensibilité et l'imagination de la dramaturge québécoise :

Je ne veux pas des trottoirs ! Je ne veux pas de la rue ! Je veux autre chose, un autre lieu que je porte dans mon cœur.



Un lieu que je n'ai jamais vu encore. Un lieu de bonheur où le vent peut tourner. Un lieu qu'ils n'ont jamais voulu me montrer, jamais pu me montrer parce que peut-être ils ne savent pas que ça existe, un lieu de la sorte. Moi je sais avec certitude que ce lieu existe [...] (Marchessault, 1980, p. 67).

Ainsi, l'élaboration d'un intertexte féministe chez Jovette Marchessault se nourrit d'un double paratexte féministe : d'une part, la correspondance de Marchessault avec la féministe étatsunienne Gloria Orenstein et la lettre adressée à la metteuse en scène Michelle Rossignol, documents reproduits dans *La saga des poules mouillées*; d'autre part, les descriptions détaillées des personnages en tant que personnages *historiques* qui figurent au début ou à la fin des pièces, accompagnées des commentaires de Marchessault. Ce travail minutieux entraîne un déplacement vers des conceptions de la réalité structurées par la vie et l'imaginaire des femmes. Tout le travail intertextuel de Marchessault, de la citation au paratexte en passant par l'intertexte, relève le « défi de l'imaginaire » dont parle Nicole Brossard (1985, p. 125). Le travail de transformation du contexte et de l'intertexte dans une perspective féministe permet la création d'imaginaires uniques, où les expériences des femmes, des lesbiennes et des féministes sont mises en valeur et placées au centre du propos.

### 1.2.5 Rhapsodie : entre théâtre et intertextualité

L'intertextualité, et particulièrement la citation qui en est une modalité, est souvent associée à une forme de bricolage entre les textes (Genette, 1982), un jeu où le découpage et le collage des fragments choisis (Compagnon, 1979) participent au déplacement du sens d'un texte, à sa remise en valeur sous de nouvelles formes, ou encore à l'élaboration d'une filiation qui dépasse le cadre même du texte (Voldeng, 1982). Il convient maintenant d'interroger la question de l'intertextualité dans le contexte de l'écriture dramatique. Précisément, le travail de la citation dans le texte de théâtre « produit un effet d'hétérogénéité qui ôte à l'univers dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage »

(Sarrazac *et al.* 2010, p. 43). La « force de référencialisation » (*Ibid.*, p. 43) de la citation à l'intérieur d'un texte de théâtre fait éclater l'univers monolithique de la trame dramatique et déplace l'attention du spectateur. Dans la construction dramatique, la citation peut être intégrée dans le corps du texte et donc, être partie intégrante des répliques des personnages, ou encore, être placée en marge du dialogue. Dans les deux cas, « l'activité interprétative du spectateur » (Sarrazac *et al.* 2010, p. 43) est sollicitée. L'intégration du travail de la citation dans le texte dramatique fait ressortir la dimension de collage/montage présente dans le théâtre contemporain (*Ibid.*, p. 131). Patrice Pavis mentionne à cet effet que « le montage est organisé en fonction d'un mouvement et d'une direction à imprimer à l'action, tandis que le collage se borne à des entrecroisements ponctuels, produisant des effets de sens "étoilés" » (1996, p. 218). Les citations, dans le cadre d'un montage, proviennent du même morceau textuel et sont travaillées de sorte que leur agencement dévoile leur « découpage signifiant » (*Ibid.*, p. 218). Le collage, pour sa part, agence des citations provenant de diverses sources, ce qui produit un effet éclaté, morcelé, des significations ouvertes et multiples (*Ibid.*, p. 51).

Ce travail de superposition et d'agencement textuel fait apparaître le concept-clé de *rhapsodie*. Longuement approfondi par Jean-Pierre Sarrazac (1999, 2010 ; Ryngaert, 2005), ce terme fait référence au travail de « l'auteur-rhapsode » qui, selon l'étymologie « rhapsodein », « coud ou ajuste des chants » (Sarrazac *et al.* 2010, p. 182). Le jeu de fragmentation et de reconfiguration du texte théâtral, par exemple à l'aide de citations, contribue à créer un objet textuel irrégulier, hybride et fragmenté (*Ibid.*, p. 183). La rhapsodie désigne l'hétérogénéité au niveau du discours; le « renversement des genres et des voix » (*Ibid.*, p. 184) fait éclater le dialogue et modifie radicalement la trame dramatique. Ainsi, la choralité apparaît, les « structures d'étoilement » et « l'éclatement du discours » (*Ibid.*, p. 41) transforment les échanges entre les personnages, multiplient, combinent ou distancent toutes les voix et reconfigurent l'espace-temps théâtral.

Ces considérations théoriques résonnent avec les stratégies textuelles du théâtre féministe telles que les exposent Helene Keyssar (1996) et Muriel Plana (2012). Keyssar s'appuie en effet sur la théorie bakhtinienne du dialogisme pour analyser la multiplicité des voix et la déconstruction de la fable qui caractérisent selon elle l'écriture dramatique féministe (1996, p. 132). Les contradictions qui émergent de cette polyphonie ainsi que l'éclatement du discours linéaire participent justement à la politisation du texte de théâtre défini comme féministe (Plana, 2012, p. 305 ; Keyssar, 1996, p. 132). À partir des mêmes considérations, Muriel Plana suggère que le « mode d'approche dialogique » permet la construction d'une écriture dramatique féministe « dans une forme expérimentale, avec des objectifs philosophiques et critiques, éventuellement utopiques et/ou fantasmatiques » (2012, p. 322). Le théâtre féministe serait donc rhapsodique par la diversité des voix qui traversent son tissu textuel et par la structure hétérogène de ses dramaturgies. Comme je le montrerai dans la prochaine section, le théâtre féministe de Jovette Marchessault déploie des générations symboliques sous le mode de la rhapsodie, notamment en travaillant l'historicisation féministe et en mettant en lumière, grâce à l'emploi de la citation, la vie et les œuvres d'écrivaines marquantes.

### 1.3 La génération symbolique au cœur du théâtre de Jovette Marchessault

La construction de générations symboliques telle qu'elle est envisagée par Françoise Collin nous incite à « remont[er] notre histoire pour l'éclairer d'une lumière nouvelle » (2014, p. 97). C'est en ce sens qu'il faut approcher le travail de la dramaturge Jovette Marchessault, une « déterreuse de l'histoire des femmes » (Pelletier, 1981, p. 46). La question de l'historicisation est au cœur de la démarche d'écriture dramatique de Marchessault. Son projet théâtral consiste à remettre à l'avant-plan des figures d'écrivaines et d'artistes marquantes qui ont été invisibilisées et dont les œuvres et l'existence contribuent à nourrir l'histoire et la mémoire

féministes. La question de la génération symbolique dans le théâtre de Jovette Marchessault s'ancre dans ce qu'elle nomme « la culture des femmes », définie comme

l'ensemble de notre production : production dans nos cuisines, nos salons, nos écoles, nos hôpitaux. Production à nos tables de travail : celles de l'accouchement, de l'usine, du bureau, ou celles de la création. Par la culture des femmes, j'entends aussi l'ensemble de nos visions, de nos énergies et de notre mémoire (lettre de Marchessault à Michelle Rossignol, reproduite dans *La saga des poules mouillées*, 1981, p. 33).

C'est dans une culture des femmes que l'agir – celui qui caractérise la génération symbolique – se révèle. Bien que selon Françoise Collin, *agir* ne soit pas synonyme de *faire* et qu'ici, Marchessault se réfère au travail physique et matériel des femmes en termes de *production*, la signification de l'agir n'en est pas pour autant modifiée. L'agir, dans la culture des femmes de Marchessault, fait référence au travail de création dont les femmes sont capables, aux « visions » et aux « énergies » de l'imaginaire. La « production à nos tables [...] de la création » contribue à « changer le monde par la métaphysique et par l'art, avec des pensées, des paroles qui peuvent enthousiasmer, qui peuvent bouleverser et toucher l'humanité », disait Marchessault dans un entretien avec Claudine Potvin en 1991 (p. 222). Il est bien question alors d'un agir créatif, imaginatif, celui de l'élaboration d'une culture des femmes. Le rapport à la mémoire dans la culture des femmes de Marchessault est également *agissant*, puisqu'il consiste à se rappeler les efforts des femmes des milieux ouvriers, entre autres, ce milieu de la « production » manuelle dans lequel l'auteure québécoise a longtemps travaillé avant de se consacrer à l'art et à l'écriture. Situer la production des femmes permet de la relier à l'acte de mémoire, à l'*agir* tel que Collin le théorise.

Entre 1978 et 1985, période marquante pour le féminisme québécois, toutes les pièces qui forment le corpus dramatique de Jovette Marchessault participent à l'élaboration de générations symboliques de femmes. Les trois dimensions qui constituent cette génération symbolique, soit la transmission, l'affiliation et la mémoire, composent la

culture des femmes de Marchessault, comme le montrera mon analyse de *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest* (1984), *La saga des poules mouillées* (1981) et *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982).

### 1.3.1 La transmission : « l'Arche » du salon de Natalie Barney

*Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest* (1984) a été créé à l'Atelier Continu, à Montréal, en octobre 1984, dans une mise en scène de Michelle Rossignol. Ce quatrième texte dramatique de Marchessault a été publié la même année aux Éditions de la pleine lune. Constituée de deux tableaux intitulés respectivement « la dette » et « l'Arche », la pièce réunit les écrivaines Natalie Barney, Renée Vivien, Gertrude Stein et Alice Toklas dans le salon littéraire parisien de Barney. La première partie nous mène au cœur des discussions entre ces femmes, où elles partagent leurs aspirations et reviennent sur des moments marquants de leur vie. La deuxième partie de la pièce bascule, alors que les quatre femmes reçoivent la visite surprise d'Ernest Hemingway, venu dans l'intention de régler quelques comptes avec Gertrude Stein. Cette pièce de Marchessault est la seule à présenter « [l']illustration d'une culture des femmes d'inspiration lesbienne » (Savona, 2010, p. 122). En effet, bien que la pièce *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982), fasse état de rapports amoureux entre deux femmes (Violette et Hermine), cette relation n'est pas politisée au sens où le sont les liens dans *Alice et Gertrude* [...]. Ici, les expériences et les enjeux liés à l'identité sexuelle des protagonistes alimentent leur conscience politique lesbienne, alors que ce n'est pas du tout le cas chez Violette Leduc. En mettant en scène le salon littéraire de Natalie Barney, Marchessault met aussi en lumière un pan de l'histoire qui ne trouve pratiquement jamais sa place dans le récit historique tel que nous le connaissons. La représentation de la culture des femmes se déploie à travers les expériences de ces quatre lesbiennes et écrivaines, qui se rencontrent et s'aiment, en tant qu'amies, en tant qu'amantes :

NATALIE : [...] Et dans mon Salon, je préférerais nettement, la compagnie des femmes à celle des hommes, ayant compris que les femmes sont souvent plus cultivées et qu'elles font plus de choses. N'est-ce pas ?

ALICE, *faiblement* : Cela se nomme le partage...

[...]

NATALIE : Mais, malgré tout, je me suis toujours sentie près de toi et comme toi-même tu étais proche de toi-même - voilà que je parle comme tu écris - tu semblais transformer le monde des idées en ton rêve personnel. [...] (Marchessault, 1984, p. 83)

La question de la transmission dans cette œuvre se déploie de deux façons. D'abord, entre les quatre personnages, à travers un espace dramaturgique lesbien au cœur duquel circulent amitié, amour, écoute, empathie et partage d'idéaux artistiques, thématiques qui rappellent les initiatives singulières dont faisait mention Françoise Collin (2014). Un deuxième rapport d'identification se crée aussi entre Jovette Marchessault et ses quatre personnages. Tout comme elles, l'auteure québécoise se situe « socialement parlant, sexuellement parlant, textuellement parlant [...] dans la marge » (Potvin, 1991, p. 222). En ce sens, le lieu dramatique du salon littéraire de Natalie Barney incarne la conscience politique que Marchessault partage avec ces femmes. Marchessault, qui fait figure de « nouvelle féministe » dans le contexte de la création, établit clairement un lien de reconnaissance avec « les anciennes » que sont Toklas, Stein, Barney et Vivien. À travers les discussions littéraires et les expériences partagées des quatre personnages lesbiens, c'est aussi le parcours de l'écrivaine québécoise qui se dévoile, notamment son travail de recherche considérable pour remettre en valeur la culture des femmes. Non seulement on perçoit les liens d'attachement entre Marchessault et ses personnages dans le corps du texte, mais on sent également cette nécessité de Marchessault de nous les faire connaître de manière historique grâce aux « commentaires biographiques et notes de l'auteure sur les personnages de la pièce » (1984, p. 115) qui se trouvent en fin d'ouvrage.

Dans la deuxième partie de la pièce, la question de la transmission s'incarne à travers trois dialogues symboliques : entre Barney et des écrivaines qu'elle admire, entre Jovette Marchessault et ces mêmes écrivaines du passé, incluant les quatre

protagonistes de la pièce et enfin, entre les lectrices/spectatrices et le texte de Marchessault. D'abord, Natalie Barney affiche clairement sa reconnaissance envers de nombreuses écrivaines, dont plusieurs étaient lesbiennes, qui l'ont précédée. Elle conserve précieusement au deuxième étage du salon les lettres de « Virginia à Vita, Colette à Missy, [...] les pages brûlantes de Radcliffe [sic] Hall [...] » (*Ibid.*, p. 102). Cet espace, elle le nomme « l'Arche », en « mémoire, dit-elle, des silences de l'histoire » (Marchessault, 1984, p. 102). Ces « silences » font référence aux œuvres d'écrivaines, féministes et lesbiennes, qui ont été évincées du savoir historique. Marchessault, pour sa part, agit comme une courroie de transmission entre ces écrivaines disparues (dont Barney et ses amies font aussi partie) et les lectrices/spectatrices. Enfin, ces mêmes lectrices/spectatrices, faisant la découverte de cette histoire féministe et lesbienne, se sentent interpellées et ainsi, parviennent à se construire une mémoire, ou plutôt une « contre-mémoire » (Saint-Martin, 2010, p. 89) puisque lesbienne, grâce à ce texte de Marchessault. Par les nombreuses couches de signification qui se croisent dans *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, la pièce dévoile l'importance qu'accorde Jovette Marchessault à l'art et à la littérature féministes ainsi qu'aux rapports d'amour et d'amitié entre lesbiennes créatrices. Ces thèmes permettent de révéler l'acte de transmission qui est au cœur de son projet dramaturgique.

### 1.3.2 L'affiliation : rencontre hors temps de quatre *poules mouillées*

Dans *La saga des poules mouillées*, publiée pour la première fois en 1981 aux Éditions de la pleine lune et rééditée chez Leméac Éditeur en 1989, Jovette Marchessault réunit Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert, quatre écrivaines qui ont marqué le paysage littéraire québécois à diverses époques. Mise en scène également par Michelle Rossignol au Théâtre du Nouveau Monde en avril 1981, la pièce présente les quatre écrivaines réunies pour se raconter leurs réussites et leurs échecs, leurs peurs et leurs désirs. Mettant en commun leurs

récits et leurs expériences d'écrivaines, elles décident, dans l'avant-dernier tableau de la pièce, d'élaborer un projet d'écriture à quatre voix, dans lequel elles souhaitent rendre compte de la mémoire oubliée des femmes. Selon Lucie Lequin, l'objectif de cette pièce est d'utiliser « l'amplification rêvée de l'espace et du temps comme outil de transformation pour abolir la succession oppressante du patriarcat et réactiver la continuité de pensée et d'action entre les femmes » (dans Dufault et Lamar, 2012, p. 211). Les liens d'affiliation s'élaborent par la fictionalisation qu'opère Marchessault en créant cette rencontre fictive entre des écrivaines ayant vécu à des époques différentes, un peu de la même façon qu'avec *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest*. Cette réunion symbolique permet à la dramaturge de faire ressortir les expériences communes de ces écrivaines, par le biais de leur littérature et de leurs idéaux, et d'envisager une mémoire collective, un nouveau corpus féministe qui met en valeur la culture des femmes. Ce qui singularise cette rencontre entre les quatre écrivaines, c'est le rapport au temps et à l'espace à travers lesquels se déploient leurs liens d'affiliation. Tout y est de l'ordre de la démultiplication, de l'amplification (Lequin, 2012, p. 217) : elles se déplacent dans diverses époques, l'espace extérieur semble sans limite et les liens entre corps humains et animaux sont multiples. Se recoupent ainsi le tangible et l'intangible, le concret et le sensible, comme le démontre leur première rencontre

Germaine, *exaltante* : Laure, les voilà ! Les voilà ! Quel beau moment... un anachronisme !

Laure : Tu veux dire un instant historique.

[...]

Germaine : Les rencontres de femmes sont en marche dans la nuit des temps. [...]

Anne : Salut d'amitié à toi Germaine, à toi Laure.

Gabrielle : Nos hommages respectueux, femmes des ailleurs !

[...]

Laure : Vous avez tardé !

Gabrielle : Quel voyage ! Quelle longueur rigide, savamment bandée de purgatoires, de limbes, de morgues. Un immense phénomène érectant ses rayons noirs ! J'avais mon voyage !

Anne : Mais plus nous nous rapprochions de votre montagne, plus l'air s'éclaircissait. [...]

*Ironique* : Petite corneille a même entendu chanter les anges, dans le lac à côté !

[...]



Gabrielle : Ce que ça sent bon ! *Elle fait un bond, un peu comme Laure et se frappe la poitrine.* J'ai une faim de louve ! D'élan d'Amérique, de Grande Oursonne.  
(Marchessault, 1981, p. 77-78).

Le récit, voyageant entre mémoire, visions d'avenir et souvenirs, rend compte d'une temporalité symbolique (Collin, 2014) qui unit les personnages. La question de l'écriture est également un enjeu central dans cette pièce, la génération symbolique s'élaborant à partir de réflexions sur la place des femmes en littérature, la censure et le rapport à l'écriture collective, notamment. À cet effet, le projet d'écrire le livre « Comment les forceps vinrent aux hommes » concrétise la question du corpus féministe comme espace d'affiliation symbolique (Collin, 2014). Ce cinquième tableau se révèle le fantasme d'un ouvrage, un livre rêvé à l'intérieur duquel sera mis en valeur tout ce qu'on leur a refusé, tout ce qui a été frappé d'interdit. Ce projet littéraire devient une force agissante de cohésion, une initiative concrète comme l'envisage Françoise Collin, au sens où l'héritage auquel les personnages tentent d'accéder se crée grâce à elles. Cette initiative contribue à la création d'un corpus féministe au sein même d'une œuvre qui fait acte de mémoire et d'histoire. La mise en abyme qui prend forme dans ce tableau révèle la génération symbolique.

Les liens d'affiliation créés entre les écrivaines de *La saga des poules mouillées* englobent également Marchessault. En effet, dans la première édition de la pièce, des lettres à la féministe étatsunienne Gloria Orenstein, écrivaine, chercheuse et grande amie de Jovette Marchessault, sont insérées parmi les différents tableaux. Ces lettres décrivent le rapport de Marchessault à l'écriture, à la culture des femmes ; elles parlent de sa démarche de création, de ses inspirations, des rêves qui la traversent et des doutes qui l'assiègent. La présence de ces lettres lie formellement Marchessault aux écrivaines à qui elle donne la parole dans sa pièce, l'inscrivant elle aussi dans cette temporalité symbolique. Grâce à cette correspondance, l'auteure s'extirpe du récit dramatique pour faire voir, notamment, les rouages de son processus d'écriture :

Nicole Brossard avec qui je dînais cette semaine, m'a dit que nos, *LES VACHES DE NUIT*, était un des grands textes de la littérature des femmes. Venant d'elle que j'admire tant cela me touche beaucoup.

Je suis « plongée » dans l'œuvre d'Anne Hébert, de Gabrielle Roy, de Germaine Guèvremont, de Laure. Il faut que je réussisse à les réunir dans l'espace d'un lieu. Pour moi, ce sont nos mères, faiseuses d'anges ou de pluies, brûlées ou noyées dans l'encre... Je suis emballée et effrayée... (Marchessault, 1981, p. 24).

Avec ses lettres, elle s'inclut dans cette culture des femmes et inscrit sa propre démarche dans la « famille d'esprit » (Collin, 2014, p. 103) à laquelle appartiennent Hébert, Conan, Guèvremont et Roy. S'intégrant doublement dans le corpus féministe, à la fois avec le texte dramatique et la correspondance, elle légitime sa démarche d'écriture et son imaginaire. Mélangeant correspondance, texte dramatique et même poésie (elle cite de nombreux poèmes d'Anne Hébert, entre autres), Marchessault parvient à créer un nouveau « mode poétique » (Sarrazac *et al.* 2010, p. 183) qui révèle toute la pluralité de la génération symbolique.

### 1.3.3 La mémoire : déterrer l'histoire de Violette Leduc

*La terre est trop courte*, Violette Leduc (1982) met en scène vingt personnages, dont sept sont au centre de l'action. Dans la mise en scène de Pol Pelletier au Théâtre Expérimental des Femmes en 1981, quatre comédiennes et trois comédiens se partageaient tous les rôles, mis à part ceux de Violette Leduc et de Simone de Beauvoir. En onze tableaux, la pièce décrit les moments marquants de la vie de l'écrivaine française Violette Leduc (1907-1972). Le point de départ de la pièce se situe vers 1955, au moment où les cent premières pages de son troisième roman, *Ravages*, sont censurées par son éditeur. Celles-ci décrivent les trois jours et les trois nuits d'amour qu'ont vécu les jeunes Thérèse et Isabelle dans un collège. Autour de cet événement traumatisant qu'est la censure pour Violette Leduc, Marchessault greffe plusieurs situations de la vie de l'écrivaine : son amitié houleuse avec Jean Genet, celle, plus harmonieuse, avec Maurice Sachs, l'appui indéfectible de Simone

de Beauvoir dès les débuts de sa carrière littéraire, de même que des moments plus personnels, comme la fin de son mariage avec Gabriel et sa relation amoureuse avec Hermine.

« Violette Leduc est un des grands écrivains du 20<sup>e</sup> siècle, mais qui le sait ? » rappelle Jovette Marchessault (1982, p. 6). Avec l'écriture de cette pièce, Marchessault souhaite remettre en lumière la vie de cette écrivaine, en plus de répondre à la censure qu'elle a subie. Son projet théâtral participe à la « [fondation] [d'une] mémoire qui permettrait aux femmes de trouver des modèles » (Burgoyne, 1991, p. 113). La singularité de Violette Leduc se révèle par sa personnalité haute en couleur, son humour grinçant et par l'originalité de son écriture. Tout comme les deux autres textes précédemment analysés, *La terre est trop courte*, Violette Leduc relève « [d'une] logique poétique et mythique plutôt qu'historique ou réaliste » (Saint-Martin, 2002, p. 303). Violette Leduc représente « autant [un] symbole [...] [qu'une] femme [...] réelle [...] » (*Ibid.*, p. 303) pour Marchessault. C'est en tissant des liens entre le réel et le symbolique que la pièce parvient à se construire entre histoire et mémoire au sens où Françoise Collin l'envisage. Comme le soutient Francine Pelletier, « tout en se servant d'une histoire vraie, tout en recréant une certaine époque et tout en ne faussant pas l'univers particulier, énigmatique, de Violette Leduc, la pièce a son propre parti pris [...] » (1982, p. 46). Ce parti pris, Marchessault en témoigne en brisant la ligne du temps *historique* de la vie de Leduc et en la reconfigurant pour mettre de l'avant les obstacles qu'elle a traversés. Ainsi, neuf des onze tableaux qui constituent la pièce se déroulent dans des lieux sombres et exigus – son petit appartement ainsi qu'une chambre d'hôtel, ce qui a pour effet d'accentuer la solitude éprouvée par le personnage de Violette. De plus, Marchessault place presque toujours la protagoniste dans des scènes où elle se retrouve seule avec un autre personnage. Les indications scéniques proposent également de « voir simultanément tous les comédiens, comédiennes, chacun dans son espace » (Marchessault, 1982, p. 14). Leduc semble constamment observée, sa position marginalisée est renforcée par

la présence de ces figures qui tournent autour d'elle, comme si elle était traquée par ces « vampires des plafonds » (*Ibid.*, p. 151). Dans le premier tableau, elle est enfermée dans sa petite chambre et tourmentée par Jean Genet, qui croit que son nouveau livre censuré n'est que « débris féminins » (p. 25) parce qu'il décrit une histoire d'amour entre deux femmes. Son mariage avec un homme, Gabriel, ne fonctionne pas, la peur des grossesses l'empêche d'écrire, l'étouffe et lui fait craindre le pire dans le second tableau. Enfin, son besoin d'amour, de luxe et d'argent aura aussi raison de sa relation avec une femme, Hermine, aux troisième et quatrième tableaux. Le monologue de la mère qui constitue le cinquième tableau écarte Leduc de la situation dramatique : standardiste chez Gallimard, la mère décrit la vie littéraire active qui se déroule dans cette maison d'édition, mais d'où les femmes sont clairement absentes. À la lecture du texte, la solitude qui meuble son quotidien nous renvoie à celui de milliers d'autres femmes. Là où la présence collective des écrivaines dans *La saga* et dans *Alice et Gertrude* [...] montrait une nouvelle vision féministe de l'histoire, dans *La terre est trop courte* [...] nous assistons à la mise en lumière d'une mémoire oubliée, la découverte de Violette avant *Violette Leduc*. Le travail d'écriture de Marchessault a cela de particulier dans ce texte qu'il réussit à « aller au-devant d'un autre écueil qui consisterait à laisser entendre que c'est seulement dans la mesure où elles infléchissent l'histoire dominante que les femmes méritent d'entrer dans la mémoire collective » (Collin, 2014, p. 164). En choisissant d'écrire sa pièce à partir des moments moins glorieux de la vie de Leduc, Marchessault pointe ce que le récit historique ne retient habituellement pas, c'est-à-dire les échecs, les défauts et les difficultés de l'artiste. L'auteure n'hésite pas à qualifier son personnage de « serpent » (1982, p. 79), de « limace [qui veut] l'impossible, [pour qui] tout ce qui excède le format de la misère [...] grise, une femme dont la bâtardise l'a « intoxiquée » (*Ibid.*, p. 151). La figure de Violette Leduc ainsi dépeinte, c'est, selon Francine Pelletier, « [c]omme si nous nous rapatriions un peu plus le tridimensionnel, l'exceptionnel, l'extraordinaire ; comme si nous pouvions enfin jouer toute la gamme. Être assez puissantes pour se montrer

misérables, perdues, folles. Être assez confiantes pour s'en sortir » (1982, p. 47). À partir du sixième tableau, alors qu'on voit apparaître les figures de Maurice Sachs, qui sera le premier à encourager Leduc à écrire, ainsi que Nathalie Sarraute, Clara Malraux et Simone de Beauvoir, nous découvrons davantage la figure historique, l'écrivaine Violette Leduc. L'histoire et la mémoire se rencontrent sous la plume de Jovette Marchessault, faisant en sorte que « l'expérience entière [de Violette Leduc] est prise en charge » (Collin, 2014, p. 176). À l'intersection des grandeurs et des misères de son personnage Leduc, c'est l'héritage féministe de l'auteure québécoise qui nous est dévoilé.

À la fois pour témoigner de l'état de solitude qui a accompagné Violette Leduc tout au long de sa vie et pour le contrer, Jovette Marchessault a intégré de nombreux extraits de romans de celle-ci dans la pièce (Forsyth, 2012, p. 201). Entre dramaturgie et narrativité (Forsyth, 2012), ces multiples références intertextuelles ont pour effet de tisser des liens de solidarité entre les deux écrivaines, notamment à travers les thèmes de la censure, du travail d'écriture et de l'amour entre femmes. Il s'opère ainsi un dialogue mémoriel entre Leduc et Marchessault, au moyen duquel la puissance symbolique de la culture des femmes est révélée. Ce dialogue s'incarne par l'utilisation de nombreuses citations. C'est par cet usage particulier de l'intertextualité dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc que m'est apparue la singularité de ce texte de Jovette Marchessault. Je m'y attarderai plus en détail, puisque cet aspect constitue un élément déclencheur de mon propre processus de création.

#### 1.4 L'intertextualité féministe : usage de la citation dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc

*La terre est trop courte*, Violette Leduc est la pièce de Jovette Marchessault qui intègre le plus la pratique citationnelle dans le corps du texte dramatique. Plus de 70

citations tirées des œuvres de Violette Leduc sont disséminées à travers le texte. L'intégration de ces nombreuses citations fait acte de reconnaissance (Compagnon, 1979) envers cette écrivaine française, dont l'œuvre a tardé à obtenir la réception qu'elle méritait. Le travail intertextuel qui s'élabore à partir des citations propose un double mode de réception de la pièce (Forsyth, dans Dufault et Lamar, 2012), à la fois dramatique et narratif. En effet, le texte peut d'abord être perçu comme une œuvre littéraire propre à la lecture, les citations étant intégrées aux dialogues entre les personnages et les références placées très clairement en fin d'ouvrage. Le travail de citation formel qu'effectue Marchessault dans sa pièce a pour effet de « faire retentir la lecture dans l'écriture », comme le disait Antoine Compagnon (1979, p. 27), de proposer une lecture de Leduc à travers l'écriture dramatique de Marchessault. Le mouvement de la répétition généré par le travail de la citation dans la pièce a une double fonction : d'une part, il « actualise [le] contexte initial » (Sarrazac et al., 2010, p. 43), c'est-à-dire qu'il ramène la lectrice au cœur des romans de Leduc, contribuant ainsi à faire découvrir son œuvre ; d'autre part, le travail d'agencement entre les mots de Marchessault et les citations de Leduc nous fait voir quels éléments biographiques de la vie de Leduc ont *sollicité* (Compagnon, 1979) l'auteure québécoise. En travaillant la citation, Marchessault nous fait découvrir les aspects de la vie de Violette Leduc qui la touchent le plus, qui résonnent avec son propre parcours. Ainsi, « s'inscrivant comme « sujet-scripteur », [Marchessault] parle par la voix d'un ou d'une autre, de plusieurs autres [...] » (Burgoyne, 1991, p. 113). Alors que l'utilisation de la citation dans le théâtre contemporain caractérise souvent « la dissolution du personnage » (Sarrazac *et al.* 2010, p. 44), il n'en est rien avec la Violette Leduc *ré-écrite* par Jovette Marchessault : l'utilisation de la citation théâtralise la poésie de l'univers leducien et donne corps au sujet qu'elle représente. En intégrant des segments narratifs à même le dialogue théâtral, *La terre est trop courte*, Violette Leduc participe à la configuration d'une hétérogénéité (Baillet, dans Ryngaert, 2005) dans l'énonciation, élaborant ainsi des liens d'affiliation féministes entre les univers littéraires de Leduc et de Marchessault. Rappelons que pour Suzanne

Lamy, « [e]n utilisant la citation, le jeu référentiel, les écritures de femmes font éclater l'individualité du "je" pour créer un "je" dont le passé est collectif. Et le présent aussi » (1984, p. 40). Alors que le personnage de Leduc a de la difficulté à entrer en relation avec les autres protagonistes, le travail de collage qu'effectue Marchessault à partir d'extraits de ses romans a pour effet de l'intégrer dans la grande bibliothèque des mémoires de femmes que l'auteure québécoise souhaite créer.

Le désir de mettre en valeur le travail d'écrivaines peu connues, d'exposer leurs combats en vue de la reconnaissance de leur travail, et enfin de partager des imaginaires au féminin exaltants, voilà les principes qui ont guidé Jovette Marchessault dans son propre *acte de lecture* des romans de Violette Leduc. En effet, le travail de la citation s'accompagne d'un effet *arbitraire*, qui engage le processus de sollicitation et d'incitation : « Le libre arbitre (sollicitation et incitation) est la puissance souveraine qui veut, qui fait de tout acte d'écriture, au premier chef la citation, un coup de force dont dépend le sens » (Compagnon, 1979, p. 66-67). À la lecture de *La terre est trop courte*, Violette Leduc, on constate que le travail citationnel développe un réseau thématique centré autour des questions de la censure, de la solitude et du désir de reconnaissance. C'est aussi à travers ces choix que le point de vue particulier de Marchessault en tant que *citatrice* apparaît et que sa voix de dramaturge résonne. En écrivant cette pièce, l'auteure voulait dénoncer la censure infligée aux œuvres de Leduc ainsi que la timide réception de tout un corpus littéraire féministe ou féminin – dont son œuvre fait également partie.

#### 1.4.1 Contexte et intertexte dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc

Dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc, l'intertexte au féminin permet « l'éclatement des structures de la réalité et leur transformation radicale » (Forsyth, 1991, p. 234), proposant ainsi des situations qui sont en adéquation avec des expériences vécues des femmes. Ainsi, dans les cinq premiers tableaux de la pièce,

l'intertexte renvoie à la situation difficile où se trouve Violette Leduc. Comme elle se trouve au centre du discours dramatique, l'action de la pièce évolue à partir de sa situation personnelle et des obstacles qu'elle traverse. C'est à sa quête d'émancipation devant la censure que les spectatrices/lectrices sont conviées.

Au septième tableau, le contexte change, alors que nous faisons la rencontre de Simone de Beauvoir, de Nathalie Sarraute et de Clara Malraux. Leur réunion au Café de Flore dépeint la vie littéraire et sociale à laquelle Leduc souhaite participer. Les discussions entre ces écrivaines contribuent à enrichir l'intertexte féministe, grâce à leurs visions d'avenir et à leurs aspirations partagées :

Nathalie : Je préfère les livres aux fleurs, aux pierres, à la musique. Dans les livres les mots sont comme des sons, des vibrations de couleurs. Ah les phrases ! La petite phrase qui chante, qui murmure pour tromper la douleur d'écrire. [...] À quoi buvons-nous ?

Simone : Je boirai à la liberté, notre liberté. Quel mot extraordinaire, n'est-ce pas ? Il n'y a pas d'odeur d'âge dans ce mot.

[...]

Clara : Je crois à cette liberté, Simone de Beauvoir. Qui n'est pas tout à fait la vôtre : la liberté d'imaginer. D'être encore et toujours fascinée par le magique, par tout ce qui prend ses distances avec le réel [...] (Marchessault, 1982, p. 107).

De plus, ces écrivaines portent un regard empreint de reconnaissance sur Leduc elle-même et sur son œuvre, Clara Malraux décrivant son écriture comme « une fumée qui n'en finit plus de se dissoudre dans le fleuve d'une métamorphose » (*Ibid.*, p. 113), ou encore Nathalie Sarraute qualifiant l'écrivaine « [d']extraordinaire, [d']inouïe » (*Ibid.*, p. 114). Dans le dernier tableau et le dernier dialogue de la pièce, Simone de Beauvoir exprime les mots les plus encourageants à l'égard de Leduc :

Simone, *un peu fâchée* : Vous êtes publiée dans la revue *Les Temps modernes*. Mes amis me parlent de vous, Violette Leduc. Je sais que vous luttez avec acharnement pour écrire.

Violette : Je résiste et je négocie avec ma paresse, avec ma folie. Comme on négocie en temps de guerre.

Simone : Avez-vous travaillé aujourd'hui ?

Violette : Oui. J'ai écrit à Jeanne D'Arc [sic], à Médée, à Phèdre, Antigone, Galilée[sic]. J'écris à ceux qui sont seuls comme je le suis [...]

Simone : Vous devriez écrire votre autobiographie ! [...]



Violette : Tout dire ! Tout ! [...]

Simone : [...] Nous trouverons un titre, j'écirai une préface... [...] Je dirai qui vous êtes, ce qui m'a saisie dans votre écriture. Vous serez reconnue, Violette Leduc  
(1982 : 148-149).

Ces deux derniers extraits démontrent comment l'intertexte au féminin transforme l'univers dans lequel évolue le personnage principal. Les discours de ces écrivaines sont intelligents, articulés, visionnaires et font en sorte qu'elles développent une parole solidaire qui donne de la force au personnage de Violette Leduc. De plus, en écrivant à « Jeanne D'Arc [sic], [à] Médée, [à] Phèdre », Marchessault travaille encore l'intertexte au féminin, en associant le combat de Violette Leduc à celui de ces grandes figures mythiques. Avec ces références mythologiques, elle nous renvoie à nouveau à cette grande bibliothèque universelle et intemporelle qui était l'objet de la quête des protagonistes dans *La saga des poules mouillées*. Cette fois, Violette Leduc y est intégrée et son désir de « [construire] quelque chose » (Marchessault, 1982, p. 151) l'emporte sur son sentiment de solitude.

*Alice et Gertrude, Natalie et Renée et ce cher Ernest...*(1984), *La saga des poules mouillées* (1981) et *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982) montrent bien que la génération symbolique telle qu'elle est conçue par Françoise Collin est constituante d'une culture des femmes dans la dramaturgie de Jovette Marchessault. L'auteure québécoise, par l'entremise de l'intertextualité, opère un dialogue intemporel et intergénérationnel entre elle et les figures d'écrivaines qu'elle met en scène et travaille à remettre en valeur leur histoire et leurs écrits. Le poème dramatique qui se trouve au chapitre suivant explore, à sa manière, la question de la génération symbolique à partir des œuvres de Violette Leduc et de Jovette Marchessault.

## CHAPITRE II

*lieu(x) possible(s)*

poème dramatique de Marie-Claude Garneau,  
d'après les œuvres de  
Jovette Marchessault et Violette Leduc.

*Tu m'invites à m'asseoir  
avec les ancêtres*

*se glisse l'impalpable*

*j'inspecte le moindre appel d'air  
ouvre et ferme la cheminée  
invoque l'héritage du cycle*

(Sara Dignard, *Le cours normal des choses*, p. 13)

Personnages/Voix :

La Voix de la mémoire (V)

L'Écrivaine (E)

Les Amoureuses (Je. Tu.)

Première partie :  
*La cabane : lieu de l'écriture*

E :  
 Les insomnies.

*Silence*

J'ai les yeux grands ouverts. J'absorbe.  
 Le plafond.  
 Chaque nuit, depuis des mois, j'absorbe le plafond.  
 Ma tête s'ouvre.  
 Les heures passent et rien n'y fait.  
 J'ai les yeux grands ouverts.  
*Temps*  
 Les insomnies.  
*Temps*  
 Les murs, la nuit : l'opacité du temps.  
 Les invisibles contours d'un sommeil qui ne vient jamais.

*Silence*

Au début, j'enrageais.  
 Je lançais mes doutes et mes peurs le long des murs.  
*Temps*  
 Une nuit, je suis sortie.  
 Une cigarette. Trois bouffées.  
 Mon cœur s'est arrêté : les images sont sorties de ma poitrine.  
 Je suis rentrée.  
*Temps*  
 Mes yeux cherchaient tout : le sommeil, surtout.  
 Puis, j'ai repensé à ce qu'elle disait :

V :  
**Je dors peu, par secousse, comme si j'attendais quelque chose... Un héritage, peut-être... J'ai pensé à cela cette nuit. J'attends un héritage... lequel ? Il y en a plus d'un, n'est-ce pas ? C'est peut-être un lieu habitable... un souvenir précis du déluge... Je ne sais pas... Je ne sais pas... Si je le savais, il me semble que je pourrais enfin dormir...<sup>1</sup>.**

---

<sup>1</sup> Jovette Marchessault, *La saga des poules mouillées et Correspondances*. (Montréal : La pleine lune, 1981). p. 170.

*Silence*

E :

C'est donc ça. Il y a de cela, dans les insomnies de Jovette Marchessault :

« les secousses », beaucoup de secousses.

Elle a déjà dit qu'elle était une montagne tremblante.

*Temps*

Le corps, notre corps, dans la quête constante du mot juste.

Une tension, difficile et physique, vers les mots.

*Temps*

Je suis la secousse : une féministe qui écrit.

*Silence*

Mes doutes et mes peurs le long des murs, coulant du plafond :  
est-ce le souvenir du déluge que je tente de repousser ?

Les vagues de tristesse,

l'habitat noir de la ville,

trop opaque et suffocant pour mon besoin de solitude.

*Silence*

Aussi, ce pourrait être : ne pas dormir pour attendre l'héritage.

*Temps*

Et si le sommeil ne venait plus jamais ?

*Temps*

Dans les insomnies,

avoir constamment l'impression d'être dans l'attente.

Gratter la surface du temps,

fissurer,

chercher une brèche dans la lenteur.

*Temps*

Une brèche où je pourrais coincer ma tête.

Où tout pourrait s'éclaircir, enfin.

*Silence*

L'héritage serait-il un lieu habitable ?

Je n'en sais rien.

Je cherche le long des murs de la noirceur.

*Temps*

Et le temps s'effrite, les nuits semblent sans lendemain matin, aucun.

Je tends douloureusement vers quelque chose qui m'épuiserait à un point tel que je pourrais moi-même m'effriter dans le sommeil.

*Silence*

Il n'y avait personne avec moi, dans le lit.  
 Si une femme avait partagé mes draps, j'aurais pu faire comme Violette Leduc.  
 C'est-à-dire : dans les insomnies solitaires, engager un combat contre le sommeil de l'amoureuse.  
 Remplir une grosse chaudière d'eau et lui lancer au visage.  
 Oui, rien de moins.  
 Violette Leduc jalousait à ce point le sommeil de Denise, qu'elle ne pouvait s'empêcher de la réveiller brutalement.

*Silence*

V :

**Elle fermait mon livre [...] elle me le rendait une heure plus tard. La phrase que je n'avais pas achevée avait rajeuni pendant que nous nous étions aimées<sup>2</sup>.**

E :

Violette Leduc et l'amour : longues phrases inachevées, métaphores soyeuses, torrent de larmes.

*Temps*

Violette Leduc.

Cette femme occupe mes pensées, constamment, durant les insomnies.

Comme si ma tête était son propre « lieu habitable ».

Elle m'obsède.

*Temps*

Elle sortait la nuit, rendre visite à cette maison de Provence.

Faucon, le village-oiseau, où le tilleul sent la liberté.

Elle la décrit avec tant de précision, cette maison pittoresque, que je peux presque la voir s'édifier le long des murs de ma chambre :

V :

**Plus rugueuse, plus vivante à dix heures du soir [...] Pas une pierre en relief ressemblait à l'autre. Construite depuis des siècles et des siècles, chaque pierre triomphait du temps. [...] Des vitres manquaient aux fenestrons. Agrandie, fortifiée, reprise au cours des siècles, ma surprise. Je la balayais de lumière. Des**

---

<sup>2</sup> Violette Leduc, *Ravages*, (Paris : Gallimard, 1955). p. 123.

**arches de soutènement en longues pierres penchées m'apparaissaient. De vieilles entrées. [...] Au revoir. Tu es belle comme un sentiment tenu secret<sup>3</sup>.**

*Silence*

E :

Parfois, quand je me répétais les mots : « tu es belle comme un sentiment tenu secret », je les voyais, Jovette Marchessault, Violette Leduc.

Et le temps entre nous.

Habitées par nos secousses,  
cherchant le « lieu habitable » qui nous rendrait heureuses.

*Silence*

Et alors, j'ai commencé à l'apercevoir.

*Temps*

Ce lieu m'est apparu.

*Temps*

Rêverie diurne ?

Je ne l'ai jamais su.

*Temps*

Ma petite cabane a fait irruption sous mes yeux.

Une saccade d'images, un noir et blanc trop pixelisé.

Les archives d'un lieu rêvé.

Voir cette cabane, d'abord, puis tranquillement,  
la sentir dans mon corps.

Comme si je prenais le temps de m'appartenir.

*Temps*

De dire : je suis une féministe qui ne dort pas.

Et qui écrit.

*Silence*

Écrire.

Ce geste me réunit au cœur de mon propre déluge.

*Silence*

\*\*\*

---

<sup>3</sup> Violette Leduc, *La chasse à l'amour*, (Paris : Gallimard, 1973). p. 399.



E :

Novembre : mois des morts, mois du sommeil brutal.

Comme si fermer les yeux ouvrait sur le cimetière de mes obsessions.

*Temps*

Dans ces moments de clair-obscur où se niche la pure perte,  
mon corps a conçu la vision de ma cabane.

*Silence*

Au centre, dedans : une chambre.

Petite, des murs perles.

Fraîchement peints.

Dans la chambre : le lit.

Fer forgé trop blanc.

Un matelas : comme de la pâte à gâteau.

*Temps*

Des fenêtres, oui.

Et la lumière,

comme un espace en soi.

Rassurant comme l'avenir,  
intangible.

*Silence*

On aurait dit qu'en façonnant cette vision,

j'avais, d'une certaine manière, trouvé le sommeil.

*Temps*

Quittant l'intérieur - du sommeil ? de la vision ? allez savoir -  
j'ai marché jusqu'au centre d'un terrain vague.

Mon regard, tout autour.

Ciel oscillant entre bleu et gris, l'éternel et le futile.

Se tenir au centre et appeler la lucidité du moment.

*Silence*

J'ai su que cette vision dessinait le passage  
entre elles et moi.

Que j'accéderais à l'héritage de ces deux femmes  
quelque part, dans une cabane.

\*\*\*

E :

Juillet : mois des mouches collantes et du sommeil lourd.

*Temps*

Dans un comté éloigné, j'ai déniché une cabane construite sur une terre à bois.

Pas d'eau, pas d'électricité.

En plein cœur de juillet, chercher l'héritage, entre la pointe du crayon et la surface du papier.

*Temps*

Je suis arrivée par un grand chemin de terre peu fréquenté.

Une barrière le séparait d'un autre long chemin qui, lui, menait à la cabane.

*Temps*

Verts : des éclats de conifères, la lumière entre les feuilles d'érable comme autant d'espairs possibles.

*Temps.*

Des fleurs au bout du chemin.

De quoi m'attarder quand je ne saurai plus pourquoi je suis là.

*Silence*

Puis, surélevée, elle apparaît.

La cabane.

On dit aussi : abri forestier.

*Temps*

Une verrière fait office d'entrée.

La lumière : deux fenêtres sur chaque côté du mur et une immense porte vitrée.

*Temps*

Une chaise berçante, là, à gauche.

*Silence*

Se savoir seule, en retrait du monde,

l'ausculter un peu, tenter de le déchiffrer.

*Temps*

Solitude : acte de résistance féministe.

*Silence*

Une fois passée la verrière, il y a la porte en bois massive, peinte en rouge.

De l'autre côté : l'espace du travail.

J'apparais à moi-même, entourée de ces murs en bois et de ces trois petites fenêtres, suffisamment grandes pour laisser entrer

la lumière.

*Temps*

Comme une longue traînée de poussière  
qui se glisse à travers les épinettes, les fenêtres,  
et se pose sur le bureau, devant moi.

*Silence*

Au fond de la cabane, un petit poêle à bois,  
quelques espaces de rangement,  
une grande table, jaune, sur laquelle j'installe livres, cahiers et crayons.  
Je déplace cette table de manière à faire face à la fenêtre donnant sur le champ vert  
et la forêt, un peu plus loin.

Ici : chercher l'héritage  
et peut-être trouver le sommeil.

*Long silence*

Alors, là, assise pour la première fois à cette table de travail, j'y repense :

V :

**Tu es belle comme un sentiment tenu secret<sup>4</sup>.**

E :

La maison de Violette Leduc, en Provence.  
Et ma cabane, dans ce comté éloigné.  
Et la petite maison d'été de Marchessault, près de la rivière Ouareau, plus au nord.

V :

**Tu es belle comme un sentiment tenu secret<sup>5</sup>.**

E :

De cet héritage du temps. Que je m'accorde.

*Silence*

---

<sup>4</sup> Violette Leduc, *La chasse à l'amour*, Op. cit. p. 399.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 399.

\*\*\*

E :

Une nuit particulièrement humide, dans la cabane.

*Temps*

La mémoire sensorielle, comme une éponge qui n'en finit plus d'absorber.

V :

**Échos, résonances-souvenances, cela me double et me redouble à la vitesse de l'éclair<sup>6</sup>.**

E :

Je regarde par-delà la fenêtre,

par-delà le champ

par-delà ma vie, en quelque sorte.

V :

**Pendant une insomnie, je me suis souvenue des deux truites.**

**Je les avais mangées, il y a huit ans environ<sup>7</sup>.**

E :

Son insomnie, la mienne, encore. *Temps*. Où étais-je, il y a huit ans ? *Temps*. Deux truites pêchées dans un grand lac, au nord. L'autre côté d'une montagne accessible à pied uniquement. Le paysage offert par la montagne semblait se refléter sur le dos des truites quand je les tenais dans mes mains. *Temps*. Au bord du lac, je les ai ouvertes. J'ai enlevé leurs entrailles. Je les ai rangées dans le sac de pêche que j'avais avec moi. *Temps*. Je suis restée longtemps au bord du lac. *Temps*. Quand j'ai décidé de rentrer, la montagne était déjà noire. J'ai marché longtemps en pensant aux truites que j'avais prises. J'avais hâte de les manger. Je n'arrêtais pas de penser qu'elles étaient entassées au fond du sac que je transportais.

V :

**Leur petit paysage serait un paysage avarié<sup>8</sup>.**

E :

Bientôt, disparus, ces petits nuages d'herbes sur le dos des truites. Disparue, cette effluve du fond de la rivière collée sur elles.

*Silence*

---

<sup>6</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 65.

<sup>7</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, (Paris : Gallimard, 1948). p. 48.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 48.

Sur le feu de camp, dehors, sur une grille mal nettoyée, le gris et le rose de leurs corps rigides, là, éventrés.

*Temps.*

Je les regardais se déformer, se contorsionner, danser juste au-dessus des flammes.

*Temps.*

Gris-rose-gris-rose : le cadavre d'une ballerine, coincé dans le tutu trop serré de l'hétéronormativité.

*Temps.*

La grille, comme un tatouage sur le dos des truites.

Un tatouage comme le marquage au fer rouge.

Défigurées, les pauvres ballerines.

*Temps*

Subitement, dans ma bouche :

V :

**le bouquet des rivières pendant que je les mâchais<sup>9</sup>.**

E :

Le temps gronde plus loin, comme l'élan de la rivière arrivant par torrents.

*Temps.*

On annonce un orage.

V :

**elles font partie de mon existence<sup>10</sup>.**

E :

Ma souvenance : comme si la rivière parlait au fond de moi.

Mes insomnies : des corps de truites brûlées descendant du plafond de la cabane.

*Silence*

\*\*\*

E :

Ma peau, comme du papier.

V :

**Assise à ma table, j'essaie d'écrire. Pendant que j'essaie, je me délivre laborieusement et innocemment de mon incapacité d'écrire bien. Ma plume**

---

<sup>9</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, *Op. cit.* p. 49.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 49.

**grince. Je gémis avec elle. Nous gémissons pour rien. Nous formons ensemble des mots inutiles<sup>11</sup>.**

E :

Essayer l'écriture, n'est-ce pas faire le geste à moitié ?

L'action de dépasser ce filtre, entre la pensée et la main qui s'agite sur la page ?

*Temps.*

« Je me délivre [...] de mon incapacité d'écrire bien<sup>12</sup> ».

Mais de la poser, l'action de l'écriture, seulement cela :

la poser.

N'est-ce pas refuser le beau et le bon et le bien ?

Poser le geste.

Oui.

Se délivrer. Couper. Rompre.

Se séparer de nos censures.

Se délivrer. Comme : l'émancipation.

*Temps*

Ma solitude est un acte de résistance féministe.

*Silence*

Elle dit : gémir.

Grincer, gémir. L'écriture comme un long bruit, strident.

*Silence*

Gémir avec le crayon comme si, alors, le papier était cette peau de femme, là, à caresser.

\*\*\*

---

<sup>11</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, *Op. cit.* p. 66

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 66.

Deuxième partie :  
*Ta rencontre : lieu du désir*

Tu :  
 Le premier regard

Je :  
 Dire pourquoi nous changeons tout.

V :  
**Chez nous, il me semble que tout se fait par désir. Chez nous, désirer c'est faire preuve de toujours plus de vie. Une grande invasion déraisonnable qui libère toujours plus de joie. Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble [...]. Chez nous, c'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir<sup>13</sup>.**

Tu :  
 « Chez nous, c'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir ».

Je :  
 Notre rencontre a tout changé. Comme...

Tu :  
 « [...] une grande invasion déraisonnable [...] »

Je :  
 « [...] qui libère toujours plus de joie<sup>14</sup> [...] »

*Silence*

Tu :  
 Ce désir du livre.

Je :  
 Tu aimes les images.

Tu :  
 Tu aimes les mots qui les forment.

*Temps*

---

<sup>13</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, *Op. cit.* p. 32.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 32.

Je :  
Toi et moi, au hasard d'une librairie.

Tu :  
Ce fameux lancement.

Je :  
Tu es entrée après tout le monde.  
La porte faisait un tel bruit...

*Temps*

J'ai tourné ma tête : comme un tourbillon fougueux, tu étais là.  
Tu avais l'air de porter quelque chose en toi.  
Comme un vent de liberté.

*Silence*

Un torrent de cheveux, des yeux foncés.  
Tes yeux foncés : deux gouffres déjà remplis de promesses.

*Temps*

Le tumulte.  
Tu es le tumulte.

Tu :  
« Chez nous, désirer c'est faire preuve de toujours plus de vie<sup>15</sup> ».

Je :  
Défaillir. J'ai perdu le fil.  
Il n'y avait plus rien, puis il y avait tout.  
Je ne me connaissais plus.  
Une dérive troublante.

Tu :  
Je ne me souviens d'absolument rien pendant de ce lancement.

*Temps*

Seulement que tu étais là, dans mon champ de vision.

*Temps*

Tu n'es pas restée très longtemps après l'allocution de l'auteure.

*Temps*

D'ailleurs, tu la connaissais ?

---

<sup>15</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 32.



Je :  
Une collègue. Toi tu...

Tu :  
Je voulais le livre.

Je :  
Oui.

### *Temps*

Tu :  
Une image furtive de toi quand tu as quitté la pièce.  
Solide, droite. Comme quelque chose d'affirmé dans ton regard.  
Une seule impulsion : celle de partir avec toi.

Je :  
J'étais prise de vertiges.

Tu :  
Le chavirement...

Je :  
Je ne comprenais pas ce qui se passait.

Tu :  
« Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble [...] »<sup>16</sup>

### *Silence*

Je :  
Autre jour, autre lieu.  
Encore un hasard ?

Tu :  
Je n'avais pas envie d'être là.  
Les événements mondains n'ont jamais été mes endroits de prédilection.

Je :  
Tu es entrée avec la même vivacité.  
Une flèche.

---

<sup>16</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 32.

*Temps*

Même tumulte, même dérive au cœur.

Tu :

Je t'ai trouvée, bien entourée. Populaire on pourrait dire.

Je t'ai observée à la dérobée.

Il y avait quelque chose en moi qui débordait.

Je :

Je te voyais.

Je ne savais pas comment t'approcher.

Je ne savais rien d'autre que cette attirance magnétique.

*Temps*

Je voulais connaître le timbre de ta voix.

Tu : (*lentement*)

Tu t'es finalement avancée et tu m'as parlé de mes chaussures.

Je : (*même ton*)

Je t'ai parlé. De. Tes. Chaussures.

Tout à coup, je ne sais pas pourquoi, je me suis sentie vieille.

Tu :

J'ai ri, d'abord.

Je :

Tu as ri avec un regard fuyant, une légère faille sur le désert de ton front.

Ta gêne camouflée d'arrogance créait une barrière entre nous.

Tu :

Je t'ai trouvée entière.

Lumineuse.

Tout de suite, quelque chose.

De la reconnaissance, peut-être.

Je :

Tu m'as parlé de tes chaussures.

Tu :

Tu m'as parlé des tiennes.

Je :

Encore aujourd'hui, je me demande bien ce qui m'a pris d'aborder cet insignifiant sujet.

Tu :

Peut-être que les chaussures sont le point de départ de la liberté.

*Silence*

\*\*\*

Je :

Puis il y a eu nos premiers écrits.

*Temps*

Tu as inscrit ton nom et ton numéro de téléphone.

Sur le papier. Lentement.

Puis tu me l'as tendu.

Tu :

Je te l'ai l'offert,

doucement.

Quelque chose comme l'espérance.

Je :

Nous faisons comme si c'était

Tu :

d'ordre strictement professionnel...

V :

**Je l'approcherai si je travaille. Je disparaîtrai si je ne travaille pas. Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu<sup>17</sup>.**

*Temps*

Je :

Tu m'as vue.

J'ai glissé le carré de papier dans le livre.

Là où elle dit :

« tu es belle comme un sentiment tenu secret<sup>18</sup> ».

---

<sup>17</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, Op. cit. p. 15.

<sup>18</sup> Violette Leduc, *La chasse à l'amour*, Op. cit. p. 399.

*Silence*

Tu es entrée dans ce livre qui me tient à cœur.

Tu :  
À ce moment, j'entre un peu, déjà, dans ta vie.

*Silence*

Tu :  
Bousculer.

Je :  
J'ai dit que tu m'avais bousculée.  
Te rencontrer : basculement.

Tu :  
Bouleverser, je pense.

*Temps*  
Plus tard, il y a eu tes mots, sur l'écran.  
Ces mots m'ont bouleversée.

Je :  
J'ai écrit les mots de Violette Leduc :

V :  
**La beauté humaine creuse comme un vide en moi, une ivresse passagère qui me  
laisse étonnée<sup>19</sup>.**

Tu :  
Tu n'es pas une ivresse passagère.

Je :  
Le trouble ?

Tu :  
Oui, peut-être.

Je :  
Tu dis qu'un autre mot viendra.

---

<sup>19</sup> Jovette Marchessault, *La terre est trop courte*, Violette Leduc, (Montréal : La pleine lune, 1982). p. 74.

Tu :  
« Tu es belle comme un sentiment tenu secret<sup>20</sup> ».

*Silence*

Je :  
Je suis là.  
Dans l'écrit, je t'attends.  
Dans l'écrit, je patiente.  
Au creux de mes mots, vers toi, je lance une idée :  
ça me fera plaisir de jaser sans finitude.

Tu :  
Alors je dis que cela est colossal.

*Temps*

\*\*\*

Je :  
Alors un soir, il n'y avait plus de hasard.

Je : Nous avons pris rendez-vous.  
Tu : Nous avons pris rendez-vous.

*Temps*

Tu :  
Je ne savais pas à quoi m'attendre.

Je :  
Vers quoi je tendais.

Tu :  
Pourtant : avoir l'impression que tout est tracé.

Je :  
Au centre de ce lieu nommé

Tu :  
désir,

---

<sup>20</sup> Violette Leduc, *La chasse à l'amour*, Op. cit. p. 399.

Je :  
il y avait deux femmes,

Tu :  
quelque chose existait déjà.

*Silence*

V :  
**je voyais une autre histoire avec laquelle je me mettais à pactiser. La création du monde, je la refaisais à ma façon<sup>21</sup>.**

Je :  
J'ai marché longtemps avant d'entrer.  
Respirer.

Tu :  
L'impatience a pris la forme de plusieurs cigarettes.  
Respirer.

Je :  
Tu as passé la porte,

Tu :  
nerveuse,  
tu m'attendais,

Je :  
tout s'est dit en cet instant précis.

Je : Lecture entre nos yeux.  
Tu : Lecture entre nos yeux.

*Silence*

Tu :  
J'ai dit :

Je : j'ai de la musique pour toi, si tu la veux.  
Tu : j'ai de la musique pour toi, si tu la veux.

---

<sup>21</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 33.

Tu :  
Créer un monde pour que tu t'y installes.

Je :  
Ma propre histoire lesbienne s'ouvre à de nouveaux horizons.  
Toi à mes côtés.

*Long silence*

Tu :  
Tu as dit :

Je :  
tu m'amènes sur ton radeau ?

Tu :  
Oui.  
C'est tout ce que j'ai pu répondre.

Je :  
Il y a les pas dans la rue.  
Nos rires.  
Quelque chose de léger dans la nuit,  
d'étrangement volatile.

Tu :  
Je n'arrêtais pas de penser, en boucle :

Je : « C'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir ».  
Tu : « C'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir <sup>22</sup> ».

Je :  
La neutralité : toutes les fois où les gens t'appelleront « mon amie ».

Tu :  
La neutralité : chaque fois que j'entends : « je veux seulement être comme tout le monde ! »

Je :  
La neutralité : toutes les fois où une lesbienne se tait pour ne pas créer de secousses.

---

<sup>22</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 32.

Tu :  
 Alors pour faire taire cette neutralité, le désir.  
 Dire : lesbienne.

*Temps*

Je :  
 Le radeau.

Tu :  
 Le radeau : déjà, nous inventons notre mythologie.

Je :  
 Le lit, notre radeau,  
 notre avenir : amarré.  
 S'aimer dans le silence d'un monde nouveau.

Tu :  
 Dans la douceur de nos idéaux.

*Silence*

Tu :  
 J'ai posé la main sur ta nuque.

Je :  
 Lentement.  
 J'ai tangué vers toi, comme si un vent invisible  
 avait pu traverser les murs de la chambre.

Tu :  
 J'ai touché ta nuque.  
 Et l'angle de la mâchoire : petite, fine.  
 Doucement.

Je :  
 Basculer.

*Temps*

Devant moi : une fenêtre.  
 Claire,  
 le blanc poreux de la pluie l'autre côté de nos yeux.



Tu :  
 On aurait dit le bruit des vagues, contre le radeau.  
 Le lit, notre radeau.

*Silence*

**V : Le doigt royal et diplomate avançait, reculait, m'étouffait, commençait à entrer,**

**Je : vexait la pieuvre dans mes entrailles,  
 Tu : vexait la pieuvre dans mes entrailles,**

**Je : crevait le nuage sournois,**

**Tu : s'arrêtait,**

**Je : repartait.  
 Tu : repartait.**

**V : Je serrais,**

**V : j'enfermais la chair de ma chair,  
 Je : j'enfermais la chair de ma chair,  
 Tu : j'enfermais la chair de ma chair,**

**V : sa moelle et sa vertèbre.**

**Tu : Je me dressai,**

**Je : je retombai.**

**V : Le doigt qui n'avait pas été blessant, le doigt venu en reconnaissance sortait.  
 La chair le dégantait<sup>23</sup>.**

**Je :  
 Entrevoir l'avenir  
 dans un matin de trop de lumière.**

**Tu :  
 Tu as dit :**

---

<sup>23</sup> Violette Leduc, *La bâtarde*, (Paris : Gallimard, 1964). p. 127.

Je : ceci est le présent.

Tu : ceci est le présent

Je :

Tes yeux ont trouvé le fond de mon regard.

V :

**Je vois le monde. Il sort de toi<sup>24</sup>.**

Tu :

Nous savons qu'il s'agit de liberté.

\*\*\*

Je :

Puis un jour, les lettres.

Pour détourner le réel

Tu :

Les lettres : promesse de durée.

Je :

Les lettres que tu m'écris : inscription de notre amour dans le temps.

Tu :

Détourner le réel, dis-tu.

Je :

Ne pas avoir peur du temps devant nous,

Tu :

ne pas avoir peur de se promettre une vie ensemble.

Je :

Les lettres : pour détourner ce réel dans lequel nous nous sentons en décalage.

Tu :

Je t'écris des lettres pour que mes mots te restent dans le cœur et dans la bouche.

---

<sup>24</sup> Violette Leduc, *La bâtarde*, *Op. cit.* p. 128.

Je :  
Dans les lettres, il n'y a pas de quotidien.

Tu :  
Il y a les possibles.

*Silence*

Troisième partie :  
*le corps, collectif : lieu de l'héritage*

1)

Je :

Tu :

E : **Je ne peux pas.**

V : **Je ne peux pas. Je me veux jeune fille jusqu'à la fin**

2)

Je : **je me veux séparée d'eux, je me veux hors d'atteinte.**

Tu : **je me veux séparée d'eux, je me veux hors d'atteinte.**

E : **je me veux hors d'atteinte.**

V : **je me veux hors d'atteinte.**

3)

Je : **Je ne veux pas me joindre au troupeau**

Tu : **Je ne veux pas me joindre au troupeau**

E : **Je ne veux pas me joindre au troupeau, je ne veux pas me perdre**

V : **je ne veux pas m'oublier, [...] Je veux être honnête avec elle<sup>25</sup>.**

*Temps*

4)

Je : Chaque fois que tu me toucheras, me prendras dans tes bras, je t'aime :

Tu : m'embrasseras, chaque fois que tu me diras je t'aime :

E :

V :

5)

Je : nous défierons la vie. Chaque fois que tu me caresseras, je penserai : l'intimidation.

Tu : nous défierons la vie. nous narguons la haine et la mort et la violence et l'intimidation

E :

V :

---

<sup>25</sup> Violette Leduc, *Ravages*, Op. cit. p. 60-61.

6)

Je : Chaque fois que je poserai ma bouche contre la tienne : nous aurons raison. De défier.

Tu : Chaque fois que je poserai ma bouche contre la tienne : nous aurons raison. De défier.

E : nous aurons raison. De défier.

V :

*Silence*

7)

Je : Tout me mènera là. ailleurs !

Tu : Tout me mènera là. ailleurs !

E : Tout me mènera là.

V : **Je ne veux pas des trottoirs ! Je ne veux pas de la rue<sup>26</sup> !**

8)

Je :

Tu :

E : L'ailleurs que nous saurons reconnaître.

V :

9)

Je : de résistance

Tu: de résistance

E : de résistance

V : **j'avais encore dans la souvenance, le ventre, le cœur, une maudite épaisseur de résistance<sup>27</sup>.***Silence*

10)

Je : Dire : je te parlerai droit dans les mots. la promesse du temps

Tu : Dire : Répondre : la promesse du temps sera l'image porteuse de sens.

E : Répondre sera l'image porteuse de sens.

V :

11)

Je : Construire des passages. Tracer. doucement, aux creux de nos bouches.

Tu : Construire des passages. Tracer. doucement, aux creux de nos bouches.

E : Tracer comme dessiner L'envie.

V :

12)

<sup>26</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 67.<sup>27</sup> Ibid. p. 20.

Je : Pour que nos mots se rencontrent, que nos regards se découvrent  
 Tu : se découvrent  
 E : parce que  
 V : **je vois le monde. Il sort de toi**<sup>28</sup>.

*Silence*

**13)**  
 Je :  
 Tu :  
 E : La mémoire se dépose dans le corps et s'ouvre. Telle une boîte malléable, reconfigurable ; de cette boîte mémorielle se déploient les éclats clairs-obscur de nos désirs.  
 V :

**14)**  
 Je : Le corps, comme la mer,  
 Tu : la boîte mémorielle atterrissant au fond : l'eau et la lumière,  
 E : l'eau et la lumière, les particules de cette pensée explosée. Brillante.  
 V :

**15)**  
 Je : Lumière explosée comme Violette Leduc.  
 Tu : Violette Leduc.  
 E : Violette Leduc.  
 V :

*Temps*

**16)**  
 Je :  
 Tu :  
 E :  
 V : **J'ai vu des abat-jour invendables. On les avait alignés sur le rayon d'une arrière-boutique. On ne les avait pas serrés les uns contre les autres. Leur laideur ne se froissait pas. Mon visage est un abat-jour invendable, mais je n'ai pas d'arrière-boutique pour le dissimuler...**<sup>29</sup>

**17)**

---

<sup>28</sup> Violette Leduc, *La bâtarde*, Op. cit. p. 128.

<sup>29</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, Op. cit. p. 20.

Je : vous trouverez le lieu habitable, la petite maison de Faucon, en  
Provence  
Tu : la petite maison de Faucon, en  
Provence  
E : Violette Leduc, vous quitterez un jour Paris  
V :

18)

Je : **Gros nez reçoit du courrier six jours par semaine**  
Tu : **Gros nez reçoit du courrier six jours par semaine**  
E : **Gros nez reçoit du courrier six jours par semaine**  
V : **Gros nez reçoit du courrier six jours par semaine, quelqu'un pense à Gros nez chaque jour<sup>30</sup>.**

19)

Je : *La Bâtarde* le Femina.  
Tu : *La Bâtarde* le Renaudot.  
E : Violette Leduc, 1964. *La Bâtarde*, on se demandera sérieusement si on ne peut pas lui attribuer le Goncourt.  
V :

20)

Je : Mais non, évidemment que non ! Trop subversive,  
Tu : Pourquoi pas...! trop brillante,  
E : Je pense que... euh, non, oui trop élégamment irrévérencieuse,  
V :

21)

Je : rectitude scientifique.  
Tu : rectitude politique.  
E : trop sublime pour les grands prix de la rectitude littéraire.  
V :

22)

Je :  
Tu :  
E :  
V : **Gros nez reçoit du courrier six jours par semaine<sup>31</sup>.**

*Silence*

23)

<sup>30</sup> Violette Leduc, *La folie en tête*, (Paris : Gallimard, 1970). p. 238.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 238.

Je : vous aimer. de crainte.  
 Tu : vous aimer. d'admiration.  
 E : Jovette Marchessault : vous aimer. Oui. Dans une forme de silence, de méconnaissance.  
 V :

24)

Je : hors d'atteinte !  
 Tu : oui ! oui, ce sera difficile vous lire  
 E : Votre unicité vous rendra Oui, vous ferez peur,  
 V :

25)

Je : Femme tellurique,  
 Tu : comme ancrée dans le sol de ses origines autochtones  
 E : comme ses sculptures !

V : **Un lieu de bonheur où le vent peut tourner<sup>32</sup>.**

26)

Je : Vortex féministe  
 Tu : Vortex féministe voyageant dans tous les imaginaires possibles  
 E : Vortex féministe  
 V : **j'y trouverai un accomplissement avec des choses tendres, dénouées, entrelacées<sup>33</sup>.**

*Temps*

27)

Je : Vous travaillerez à ce qu'on se souvienne. Serez-vous oubliée ? Oui.  
 Tu : Serez-vous oubliée ? Non.  
 E : Serez-vous oubliée ? Déjà...  
 V :

28)

Je :  
 Tu :  
 E :  
 V : **Quand je me regarde l'intérieur de l'imagination, le sourire du dedans, l'envers pis l'endroit de l'amour, je ne peux que constater que je porte l'empreinte magnifique de ce que je suis, de ce que je serai<sup>34</sup>.**

<sup>32</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 67.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>34</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 64-65.



*Silence.*

29)

Je :	Construire des passages.	Les définir, nous-mêmes.	confronte.
Tu :	Dessiner les chemins.	Les définir, nous-mêmes.	distance.
E :		Les définir, nous-mêmes.	Construire ce qui nous réunit.
V :			

30)

Je :	
Tu :	
E :	Tout me mènera là. Seule au milieu des pages blanches, celles que j'aurai à remplir.
V :	

31)

Je :	Je serai	Ensemble. Lesbienne.
Tu :	Moi aussi.	Ensemble. Féministe.
E :		Séparée. Lesbienne.
V :		Séparée. Féministe.

*Temps*

\*\*\*

De le dire ici  
et devant les autres.  
Toujours.  
Devant toi.  
Celles qui choisiront,  
ensemble,  
que leurs histoires d'amour rendront possible  
l'absolu.  
Celle pour qui ce mot,  
cet état de faits,  
d'esprit,  
de corps parfois aussi,  
cet état de lesbienne  
traversera tout.  
Parce que dans l'écriture, pour elle,  
lesbienne,  
tout reste à faire.

Parce que nommer c'est affirmer.  
 Ce sont ces actions qui font que, oui,  
 nous changeons tout.  
 Nous changerons tout.  
 Dire  
 change tout.  
 Écrire  
 change tout.

Quelque chose change chaque fois que deux femmes s'aiment.

\*\*\*

*Temps*

32)

Je :

Tu :

E :

**V : Je ne suis pas seule sur le trottoir. Une multitude autour de moi. Des femmes, des femmes, courbées, jeunes, moins jeunes, déjà vieilles, qui tirent de la patte<sup>35</sup>.**

33)

Je :

des artistes qui déploieront  
de nouveaux imaginaires,

Tu : Des jeunes ados qui seront en quête de nouvelles représentations,

E :

V :

34)

Je :

concrètes.

Tu :

motivantes,

l'imaginaire.

E : des paroles auto-déterminées, motivantes, concrètes. Des impressions dans le corps,

V :

35)

Je :

Tu :

E :

**V : Je vois des trottineuses d'avant le paradis terrestre avec la bouette de la genèse autour de leurs souliers<sup>36</sup> ;**

---

<sup>35</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 68.

36)

Je : D'autres qui auront arrêté de trotter,

Tu : qui courront, qui iront ailleurs,

E : se débarrasseront des obligations de la norme !

V :

37)

Je : des rêveuses

Tu : des travailleuses

E : des écrivaines

V : **des naufragées du déluge qui continuent de frissonner dans leurs vêtements mouillés ;**

38)

Je : qui débattront,

Tu : qui argumenteront,

E : se lèveront debout,

V : [...] toutes étourdies, qui s'enfargent dans l'air,

39)

Je :

Tu :

E : celles qui se tiendront droites

V : **des échappées des bûchers, qui toussent, crachent le feu, rotent de la cendre ;**

40)

Je : hors d'atteinte.

Tu : hors d'atteinte.

E :

V :

\*\*\*

J'avais laissé traîner un bout de papier qui disait :

Essayer le désordre.

Le désordre sera « ce lieu de bonheur où le vent peut tourner<sup>37</sup> »Le désordre, comme un espace où je pourrai tout faire,  
tout écrire,

---

<sup>36</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 68.<sup>37</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit. p. 67.

sans me cacher,  
librement,  
où je m'abandonnerai.  
Où je devrai tout abandonner.  
Où je me permettrai l'éclatement - des mots, des univers, des imaginaires.  
Des journées magistrales de désordre lumineux.

### *Temps*

41)

Je : Il y aura

ces femmes qui planteront fermement leurs  
pieds dans le sol de leurs rêves.

Tu :

consentantes !

E :

V : **des fraîchement estropiées de la nuit de noce [...]** ;

42)

Je :

et pourtant, bel et bien,

Tu :

survivantes !

E : **victimes**

V : [...] **des récemment violées qui se cachent la face dans un mouchoir**<sup>38</sup>.

### *Silence*

43)

Je :

Choisir de me nommer lesbienne.

Tu :

t'aimer.

amoureuse.

E :

enfreindre les lois

écrivaine.

V : **Je veux autre chose, un autre lieu**

mémoire.

44)

Je : Essayer le désordre.

essayer le désordre.

Tu : Essayer le désordre, le désordre.

E : Essayer le désordre, essayer,

V : Essayer le désordre.

Essayer,

FIN.

<sup>38</sup> Ibid. p. 68.

## CHAPITRE III

### AUTOPOÏÉTIQUE DE *LIEU(X) POSSIBLE(S)*

*Entre tes mains et en un clin d'œil, l'acte d'écrire,  
jusque-là l'expression de tes idées, s'est mué en outil épistémologique.  
Ce lieu nouveau t'intéresse parce que rien n'y est clair.*  
(Annie Dillard, 1996, p. 11)

*Je ne cherche pas, je retrouve.*  
(Élise Turcotte, 2013, p. 136)

Après la présentation, au deuxième chapitre, du poème dramatique *lieu(x) possibles*, je propose maintenant de parcourir les principales étapes de mon cheminement de création, à la lumière de la théorie de la poïétique de René Passeron (1996). J'effectuerai ensuite une analyse dramatique d'approche féministe de *lieu(x) possible(s)* appuyée sur deux axes : d'une part, les catégories d'analyse dramatique que sont les axes thématiques, les catégories spatio-temporelles, les voix et les formes du discours (Pruner, 2009; Pavis, 1996; Ryngaert, 2008; Sarrazac *et al*, 2010); d'autre part, l'importance de l'intentionnalité spécifiquement féministe derrière le discours au théâtre, les enjeux féministes que constituent les représentations d'identités marginalisées et l'histoire et la mémoire féministes (Keyssar, 1996; Plana, 2012; Wittig, 2013).

#### 3.1 L'amont de la création : vers une poïétique de *lieu(x) possible(s)*

René Passeron dit de la poïétique qu'elle « observe et décrit les conduites créatrices telles qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers les documents et confidences, concernant les divers moments du processus, et relève des facteurs pulsionnels, intentionnels, technologiques, idéologiques, etc., ayant infléchi ces

conduites » (1996, p. 75). Définie comme une science et une philosophie des conduites créatrices, la poïétique est « une réflexion portant sur les sources instauratrices de toute œuvre » (1996, p. 26). Il n'est pas nécessaire qu'une œuvre soit aboutie pour qu'on puisse en observer la poïétique. Cette dernière réside plutôt dans l'analyse du cheminement de création et non pas dans celle d'un travail achevé. Pour l'écrivaine américaine Annie Dillard, il s'agit d'étudier la « vision de l'œuvre » (1996, p. 76), d'observer comment elle se module, se développe et se transforme. La poïétique d'une « œuvre en train » se repère dans « les gisements documentaires » (Passeron, 1996, p. 77) : journaux de bord, notes personnelles, photographies, esquisses, manifestes. C'est grâce à ces premières ébauches que peut surgir « l'imprévisible » (*Ibid.*, p. 77), c'est-à-dire des thèmes, des données, des formes que l'artiste n'avait pas envisagés et qui peuvent complètement transformer le devenir de la création. À l'aide de ces éléments d'analyse poïétique, j'étudierai l'évolution de ma démarche d'écriture, les transformations qu'a subies la vision de mon projet de recherche-crédation et les effets de ces transformations sur la constitution du concept de génération symbolique dans mon projet d'écriture.

Mon projet a évolué de manière imprévue, à partir d'enjeux féministes et d'une structure dramatique dont, à la fin, presque rien n'est resté. Mon inspiration initiale était *La terre est trop courte*, Violette Leduc (Marchessault, 1982), et je voulais utiliser la citation à l'intérieur du texte dramatique, à même les dialogues, comme l'avait fait Marchessault dans sa pièce. Au départ, je prévoyais écrire une pièce de théâtre intitulée *On ira dehors*. L'action principale reposait sur la découverte de manuscrits inédits de Jovette Marchessault et de Violette Leduc dans une maison abandonnée dans les bois. Deux femmes, Luce et Claude, faisaient l'acquisition de cette maison. Elles y rencontraient une autre femme, prénommée Billy, qui agissait à titre de garde forestière. Ce qui advenait de la découverte des manuscrits n'a jamais été précisé ; parfois, je travaillais l'idée que Luce publierait certains textes, à d'autres moments, un conflit surgissait entre elle et Claude à ce sujet. Je n'ai pas terminé cette

version et l'analyse à la fois poétique, dramatique et féministe de cette étape de création permettra d'expliquer pourquoi ce projet initial ne s'est jamais concrétisé.

Au début du processus, mon expérience professionnelle de comédienne teintait mon approche de l'écriture dramatique. J'accordais beaucoup d'importance aux notions de personnage, d'action et de dialogue. Le personnage, cet « élément structural organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schéma dynamique [...] » (Pavis, 1996, p. 249), je le voulais avant tout « garant de la *mimèsis* [...] » (Sarrazac *et al*, 2010, p. 149). Bien sûr, l'action dramatique devait représenter le moteur de la fable. Enfin, je privilégiais les dialogues comme forme principale du discours dramatique, pour mettre en évidence les conflits et les divergences d'opinions dans les échanges entre les personnages.

Cette vision de l'écriture dramatique, devait rejoindre celle du féminisme que je cherche à mettre en valeur. Pour cette raison, mon travail d'écriture féministe priorise trois axes : d'abord, ce que Muriel Plana nomme « l'intentionnalité, c'est-à-dire qu'un objectif [féministe] soit clairement et explicitement poursuivi par l'artiste » (2012, p. 305), puis les représentations des femmes et des identités marginalisées et enfin, la mise en valeur de la mémoire et de l'histoire féministes. La notion « d'intentionnalité » renvoie, pour moi, au fait de déployer une parole directe, franche, sans détour, qui affirme un imaginaire féministe au sein duquel la pensée des femmes occupe une place prioritaire (Plana, 2012, p. 254). Il m'importe aussi, en tant qu'artiste-chercheuse, que les femmes, les lesbiennes et les féministes accèdent à des symboles et à des imaginaires qui rendent compte de leurs rêves, de leurs aspirations, de leurs désirs (Forsyth, 1991). En ce sens, les représentations qui m'inspirent sont basées sur les expériences vécues, multiples et diversifiées des femmes et prennent en considération leur genre, leur race, leur orientation sexuelle et leur statut socio-économique. Il est prioritaire à cet effet que les femmes se dégagent d'une représentation de l'éternel féminin, construit sur le mythe de la féminité (Collin,

2014; Plana, 2012; Wittig, 2013) qui les ramène constamment aux figures de la mère, de l'épouse ou d'objet de désir sexuel d'un regard hétérocentré. Le théâtre féministe que j'envisage développe également une réflexion critique sur sa propre histoire et sur son héritage. Il m'apparaît important, par exemple, de nommer des grandes dramaturges féministes, de redécouvrir des textes issus de la période des années 1975 à 1985, de les interroger et de s'inspirer de moments marquants de l'histoire féministe pour créer de nouveaux textes. Enfin, il s'agit aussi d'offrir un point de vue féministe sur certains enjeux sociaux et politiques, par exemple la précarité des femmes dans le système capitaliste, la santé mentale ou encore la situation des peuples autochtones.

Après ma formation en jeu, je me suis inscrite à un programme universitaire en études féministes, où j'ai rencontré des personnes de milieux très diversifiés avec qui j'ai milité et dont les expériences – souvent marginalisées et effacées des discours dominants – devaient, selon mon point de vue d'artiste-chercheure, être représentées au théâtre. Quand j'ai commencé à travailler sur *On ira dehors*, je puisais mon inspiration dans les expériences de femmes trans<sup>1</sup>, racisées<sup>2</sup>, moins nanties, de lesbiennes issues de milieux ouvriers (ce qui n'est pas sans rappeler Jovette Marchessault et Violette Leduc). Je trouvais important de les mettre en lumière. C'est par le prisme de ces expériences, appartenant à des personnes de mon entourage, que j'entrevois les personnages de Claude, Luce et Billy. L'action principale de la fable tournait toujours autour de la découverte d'extraits inédits de romans de Marchessault et Leduc. Je voulais provoquer une rencontre entre les imaginaires leducien et marchessaultien et les expériences de femmes, de féministes et de lesbiennes moins privilégiées. Je construisais la dramaturgie dans un ordre chronologique, dans un

---

<sup>1</sup> Une femme trans est une femme qui vit dans le genre contraire de celui qui lui a été attribué à la naissance. Voir à ce sujet les ouvrages de la chercheuse Viviane Namaste *C'était du spectacle ! : l'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985* (2005) et *Sex change, social change : reflections on identity, institutions and imperialism* (2005).

<sup>2</sup> « Femmes racisée » renvoie au processus social de la racialisation, où des individus sont désignés comme des minorités visibles, ou ethnoculturelles. Voir à ce sujet l'ouvrage de Hamrouni et Maillé, *Le sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherche féministe* (2014).



unique espace dramatique, c'est-à-dire la maison nouvellement découverte, et un temps linéaire, comprenant des didascalies et des indications scéniques très claires. Je voulais, par moments, personnifier les figures de Jovette Marchessault et Violette Leduc, les faire interagir entre elles et avec les trois autres personnages. J'espérais utiliser les citations pour générer des dialogues, tout comme Marchessault l'avait fait dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc. À ce moment, je souhaitais que la génération symbolique se développe entre les personnages. Leurs discours et leurs actions, en lien avec la découverte de la littérature des deux écrivaines, généreraient les liens d'affiliation, de transmission et de mémoire. Tel était un de mes objectifs en début de parcours.

Ces choix dramaturgiques ont vite posé problème. René Passeron mentionne que le processus de création peut faire face à des obstacles épistémologiques qui sont d'ordre esthétique et théorique (1996, p. 61). Ainsi, très tôt dans le processus d'écriture, sont apparues des incohérences et des interrogations que je n'arrivais pas à résoudre. Un des problèmes majeurs demeurait le statut des « personnages » Jovette Marchessault et Violette Leduc, et donc la question de l'intertextualité. Comment parvenir à intégrer les citations dans la fable ? Qu'est-ce qui est le plus pertinent : que Leduc et Marchessault soient des personnages ? Des fantômes ? Des voix ? Ces questions, formelles, renvoyaient plus largement au sujet de la génération symbolique. Aussi, j'essayais d'octroyer un discours aux personnages de Claude, Luce et Billy, en lien avec cette génération symbolique, et de faire évoluer ce discours au moyen des dialogues. Est alors apparu un second problème majeur : mon incapacité à faire se rencontrer les univers poétiques des deux écrivaines et les expériences marginalisées des trois autres personnages. Avec un peu de recul maintenant, je pense que les personnages que je souhaitais créer auraient pu voir le jour. Je suis certaine qu'ils auraient pu s'intéresser à la littérature de Leduc et de Marchessault et que cette fameuse découverte des manuscrits aurait pu constituer une fable intéressante. Mais au moment où j'ai tenté d'écrire cette histoire, les enjeux

féministes, combiné à un travail en intertextualité qui manquait de clarté, ne fonctionnaient pas. Les personnages de Claude, Luce et Billy – dans mon trop grand désir qu’elles rendent compte de réalités vécues, peut-être – et les actions que je leur attribuais en lien avec la découverte des manuscrits n’arrivaient pas à révéler les mémoires de Marchessault et Leduc. Dès que j’utilisais des citations pour les faire interagir, il se créait un décalage dans la fable, entre la situation et le discours. D’un autre côté, lorsque je tentais de donner corps à ces écrivaines, elles devenaient communes, presque banales : conséquemment, les figures symboliques qu’elles représentaient dans mon imaginaire s’affaiblissaient. Bref, peu importe de quelle façon je m’y prenais, je n’arrivais pas à créer la rencontre entre les deux univers et l’idée de mettre en évidence la génération symbolique restait en suspens.

Ainsi, je réécrivais sans cesse la même histoire, partant toujours de la même prémisse, « essayant de domestiquer la vision » (Dillard, 1996, p. 76) que j’avais de mon projet initial : construire une fable féministe où des personnages dialoguent et cherchent à nous faire découvrir Violette Leduc et Jovette Marchessault à travers un enchaînement d’actions dramatiques. Après plusieurs mois d’écriture, j’ai dû me rendre à l’évidence : l’apparition de Jovette Marchessault et de Violette Leduc en tant que personnages, vivantes ou mortes, dans une situation dramatique réaliste, ne fonctionnait pas. En outre, l’usage des citations à l’intérieur d’une forme dramatique ne rendait pas compte de mon imaginaire et ne parvenait pas à créer l’idée de la génération symbolique que j’envisageais. J’ai dû admettre que ma conception de cette dernière était trop vaste pour être ramenée à une forme traditionnelle. Je devais expérimenter d’autres structures. Plus encore, je devais moi-même, en tant qu’artiste-chercheure lesbienne et féministe, me placer au centre de cette quête et développer la génération symbolique qui me reliait à Leduc et Marchessault.

En analysant de plus près les mots qui constituent mon glossaire poétique (Passeron, 1996, p. 77), on y retrouve les thèmes de la poésie, du désir, de la littérature, de la

mémoire, ainsi que les mots « monologue », « roman », « écriture », « corps », « forêt », « cabane ». C'est aussi en ces termes que j'ai expliqué ma démarche à mes collègues du séminaire de lecture, à l'automne 2015. Je mentionnais souvent que le langage dramatique me bloquait, les notions de personnages et d'actions surtout, et que j'aurais préféré avoir la liberté d'écrire un roman, sans devoir m'appuyer sur ces derniers. On m'a alors suggéré de m'interroger sur la narrativité au théâtre et de m'intéresser à des écritures théâtrales non dramatiques. On m'a proposé de réfléchir à une forme théâtrale différente, le triptyque peut-être, et d'explorer diverses formes d'écriture. Je n'ai pas souscrit immédiatement à l'idée du triptyque. Par contre, l'idée de travailler une écriture non dramatique et d'approfondir la notion de « récit » dans mon travail s'est avérée une piste stimulante et pertinente. J'ai choisi, à cette étape, d'éliminer les didascalies dans *On ira dehors*, en les transformant en petits poèmes. Finalement, ces poèmes m'ont renvoyée aux citations de Marchessault et Leduc que j'avais sélectionnées quelques mois auparavant. Le « petit coup de foudre parfaitement arbitraire » (Compagnon, 1979, p. 23-24) qui qualifie l'effet de sollicitation dans le travail de la citation a orienté ma sélection des extraits. Vingt et une citations tirées des textes *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982), *La saga des poules mouillées* (1981) et « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois » (1980) de Jovette Marchessault, ainsi que vingt-deux citations issues de *L'affamée* (1948), *Ravages* (1955), *La bâtarde* (1964), *La folie en tête* (1970) et *La chasse à l'amour* (1973) de Violette Leduc constituaient le corpus duquel m'inspirer. Lorsque j'ai analysé de plus près ces sélections, des thèmes communs sont apparus, comme la solitude, le désir, la nature et l'acte d'écriture. En plus de déclencher l'effet d'incitation, cette motivation à déplacer des extraits de textes pour créer de nouveaux sens (Compagnon, 1979, p. 66), ils ont été le moteur de mon inspiration pour ce qui allait devenir *lieu(x) possible(s)*. En travaillant à partir des citations, j'ai pu, aussi paradoxal que cela puisse paraître, me recentrer sur ma parole et approfondir le dialogue intemporel et symbolique avec Leduc et Marchessault. Leurs citations représentaient un terrain commun, où je pouvais moi aussi intégrer mon propre

langage. C'est ainsi que les catégories dramatiques auxquelles je tenais depuis le début de mon processus d'écriture (l'action, le dialogue, l'espace dramatique unique, le temps chronologique) se sont graduellement transformées pour disparaître complètement au profit du poème dramatique et de la polyphonie. Ma parole est devenue narration. Je me permettais de « faire voir la fable dans sa temporalité » (*Ibid.*, p. 228) en mettant de l'avant une succession de réflexions en lien avec la génération symbolique, plutôt que de former une progression dramatique basée sur l'intrigue (Pruner, 2009). La *mimèsis* cédait ainsi la place à la diégèse. La parole s'incarnait dans plusieurs voix répondant aux citations qui, elles-mêmes, devenaient les *voix* de Leduc et Marchessault. Ce travail a eu pour effet de multiplier les formes du discours théâtral, et, par moments, de « transforme[r] le drame en adresse au public » (Sarrazac *et al*, p. 223) et de développer une voix rhapsodique (Sarrazac *et al*, 2010, p. 182). Les dialogues ont été conservés, mais j'ai aussi exploré le monologue de même que la voix polyphonique et la choralité. Comme je les travaillais de manière indépendante les unes des autres, le triptyque a pris forme. La transformation des catégories dramatiques que sont le personnage, l'action et le dialogue ainsi que l'émergence du triptyque ont tranquillement fait émerger le poème dramatique. Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* (Sarrazac *et al*, 2010), le poème dramatique se définit comme « un espace connaissant des contaminations génériques, esthétiques et culturelles. On ne perçoit plus de formes, ou de frontières entre le drame, le poème et le récit » (*Ibid.*, p. 157). Il suppose également la disparition des dialogues, des personnages et l'éclatement de la fable dramatique traditionnelle. Accordant une place importante à l'oralité, il donne un pouvoir nouveau à la parole, en faisant souvent du monologue un élément central (*Ibid.*, p. 159). C'est à partir de cette nouvelle structure que j'ai développé *lieu(x) possible(s)*.

Intitulée *La cabane : lieu de l'écriture*, la première partie du triptyque adopte la forme d'un monologue. Une écrivaine, désignée dans le texte par la lettre « E », est

au centre du discours. Elle est accompagnée par moments de la Voix de la mémoire, désignée dans le texte par un « V » intemporel, qui cite Jovette Marchessault et Violette Leduc. Les citations tirées de leurs œuvres sont signalées par l'utilisation des caractères gras. Les thèmes du lieu d'écriture et de la « solitude comme acte de résistance féministe » (chapitre 2, (LP), p. 48) structurent le récit de cette première partie. Ensuite, les figures des Amoureuses, représentées dans le texte par les pronoms « Je » et « Tu », font le récit de leur rencontre dans la seconde partie du triptyque, intitulée *Ta rencontre : lieu du désir*. Entre le dialogue et l'adresse directe au public, le récit traverse les thèmes du désir, de l'amour lesbien et de la littérature. La Voix de la mémoire les accompagne, toujours en écho, semblant venir d'un autre temps. Enfin, *Le corps, collectif : lieu de l'héritage*, termine le poème dramatique. Dans cette section, en découpant le texte à l'image d'une partition, j'ai travaillé la polyphonie des voix. J'ai conservé les lettres qui identifiaient chacune des voix dans les sections précédentes pour structurer les répliques en partition, en plus de les numéroter. L'évolution de la partition se fait en trois séquences, entrecoupées à deux moments par des poèmes interprétés par « E » et « Tu ». Le récit est plus éclaté, alternant entre des moments de la vie de Jovette Marchessault et de Violette Leduc et des réflexions féministes. Outre les titres de chaque section, aucune indication scénique n'apparaît dans le triptyque. Seuls des silences et des temps ponctuent le discours de chacune des voix. Le devenir scénique du texte repose sur le récit.

À partir des catégories d'analyse dramatiques et féministes précédemment détaillées, je ferai l'étude de chacune des sections du triptyque. Il s'agira de cerner en quoi les citations, combinée à un travail sur les voix, le récit et les diverses formes du discours, participent à la création d'une génération symbolique féministe et lesbienne dans le poème dramatique.

### 3.2 « La cabane : lieu de l'écriture » : échos d'écrivaines

Cette section du poème dramatique est inspirée d'une période durant laquelle j'ai travaillé dans une cabane dans les bois, à l'été 2015, et dont j'avais rendu compte dans mon carnet de création. Une écrivaine insomniaque, dans ses moments d'errance nocturne, réfléchit à ce que serait le lieu adéquat pour écrire en toute solitude. Après s'être installée dans une petite cabane sur une terre à bois, elle entreprend de « chercher l'héritage, entre la pointe du crayon et la surface du papier » (LP, p. 51). Cette quête littéraire et intellectuelle la guide tout au long du monologue. J'étudierai, à partir de trois ensembles de citations, comment la génération symbolique féministe et lesbienne émerge de la rencontre entre les citations, le récit, la voix et la forme monologuée. Le travail citationnel, convient-il de le rappeler, s'opère en trois temps : de l'acte de lecture – cette envie de détacher un extrait de texte de son contexte initial – apparaît un effet de sollicitation, un « ébranlement initial » : un extrait de texte happe l'œil et *incite* par la suite au déplacement, à la reprise du segment choisi. La sensibilité, la reconnaissance ainsi que l'effet sur le corps et sur la mémoire stimulent le travail de déplacement de la citation (Compagnon, 1979).

C'est d'abord l'insomnie vécue par l'Écrivaine qui la motive à raconter son histoire. Rapidement, une première citation de Marchessault apparaît, alors que l'Écrivaine « repens[e] à ce qu'elle disait » (LP, p. 46) :

Je dors peu, par secousse, comme si j'attendais quelque chose... Un héritage, peut-être... J'ai pensé à cela cette nuit. J'attends un héritage... lequel ? Il y en a plus d'un, n'est-ce pas ? C'est peut-être un lieu habitable... un souvenir précis du déluge... Je ne sais pas... Je ne sais pas... Si je le savais, il me semble que je pourrais enfin dormir... (Marchessault, 1981, p. 170).

Dite par la Voix de la mémoire, cette citation fait éclater les balises spatio-temporelles du monologue de l'Écrivaine et installe le dialogue intergénérationnel et intemporel qui traversera toute la section. La citation fait apparaître des thèmes

communs à Marchessault et l'Écrivaine, cette dernière se disant « [qu'] il y a de cela dans les insomnies de Jovette Marchessault : « des secousses », beaucoup de secousses ». À partir de cet extrait, elle associe en effet leurs insomnies à une « tension [...] vers les mots » (LP, p. 47). Le terme « secousse », également détaché de la citation et intégré dans le monologue, définit l'identité de l'Écrivaine et pose du même coup l'intentionnalité de ma propre démarche d'écriture féministe : « Je suis la secousse : une féministe qui écrit » (*Ibid.*, p. 47).

Par la suite, le récit continue de se développer autour de quatre mots, ou groupes de mots, tirés de la même citation de Marchessault : héritage, lieu habitable, déluge et dormir. Par un effet de sollicitation (Compagnon, 1979), ces mots me renvoyaient à des intertextes communs entre les œuvres de Marchessault et de Leduc, notamment sur les thèmes de l'insomnie, de la maison et du cours d'eau. Dans ses moments d'insomnie, l'Écrivaine est habitée par des visions d'un lieu où elle pourrait se consacrer à l'écriture. Elle établit sa quête de l'héritage dans la recherche de ce lieu : « l'héritage serait-il un lieu habitable ? Je n'en sais rien. Je cherche le long des murs de la noirceur » (LP, p. 47). J'associe ici deux thèmes tirés de la citation précédemment mentionnée – l'héritage et le lieu habitable – et les intègre à ce « mur de la noirceur » qui représente l'insomnie. Cet état dans lequel se trouve l'Écrivaine alimente les questionnements qui tissent le fil narratif : « est-ce le souvenir du déluge que je tente de repousser ? », ou encore « et si le sommeil ne venait plus jamais ? » (*Ibid.*, p. 47). Ces interrogations dépeignent une voix en perte de repères, dont le doute stimule la prise de parole et l'énoncé monologique.

Alors que la recherche du sommeil est étroitement liée à celle d'un espace pour écrire, j'ai fait intervenir une citation de Violette Leduc pour entamer un deuxième mouvement dans le récit :

Plus rugueuse, plus vivante à dix heures du soir [...] Pas une pierre en relief ressemblait [sic] à l'autre. Construite depuis des siècles et des siècles, chaque pierre triomphait du temps. [...] Des vitres manquaient aux fenestrons. Agrandie, fortifiée, reprise au cours des siècles, ma surprise. Je la balayais de lumière. Des arches de soutènement en longues pierres penchées m'apparaissaient. De vieilles entrées. [...] Au revoir. Tu es belle comme un sentiment tenu secret (Leduc, 1973, p. 399).

C'est à partir de cet extrait, dit par la Voix de la mémoire, que la vision d'une cabane où écrire s'impose dans son esprit. Grâce au mouvement créé par la répétition d'une partie de la citation (Compagnon, 1979), la question de la mémoire féministe apparaît dans cette quête du lieu :

Parfois, quand je me répétais les mots : « tu es belle comme un sentiment tenu secret », je les voyais, Jovette Marchessault, Violette Leduc.  
Et le temps entre nous.  
Habitées par nos secousses,  
cherchant le « lieu habitable » qui nous rendrait heureuses (LP, p. 49).

Les expressions « lieu habitable » et « secousses », de Marchessault, mises en relation avec la citation « tu es belle comme un sentiment tenu secret » de Leduc, constituent un dialogue mémoriel généré par le travail de la citation. L'extrait de Leduc résonne de multiples façons tout au long du triptyque. Cette citation peut sembler certes ambiguë, voire même négative, mais il n'en est rien. Violette Leduc y fait référence à la beauté de cette nouvelle maison de Faucon dont elle a fait l'acquisition et dont elle parle dans *La chasse à l'amour* (1973). Elle y trouve le calme et le repos dont elle a besoin pour passer les dernières années de sa vie. La tranquillité du lieu lui permet enfin de s'adonner à l'écriture dans la sérénité. Elle souhaite entretenir ce moment de solitude bienfaitrice le plus longtemps possible, le « tenir secret » par égoïsme peut-être, pour que son bonheur persiste<sup>3</sup>. Dans l'analyse des prochaines sections, je reviendrai sur les nouvelles significations que j'ai données à cette citation, tout en veillant à conserver le sens initial.

---

<sup>3</sup> Voir à cet effet, la biographie de Violette Leduc (Jansiti 1994, p. 435-436, 442), qui s'attarde sur cette époque où Leduc s'installe dans sa maison.



Il se crée donc une multiplication des voix au sein même du discours de l'Écrivaine. Une « interlocution avec les textes » (Collin, 2014, p. 104), *entre* les textes de Marchessault et Leduc, se produit. Le récit se développe ensuite à partir d'une série de thèmes et d'impressions comme « [r]êverie diurne », « saccade d'images », « archives », « cimetière de mes obsessions » ou encore « moments de clair-obscur » (LP, p. 50). Ces mots tissent le lien entre l'état intérieur de l'Écrivaine et le récit qu'elle extériorise grâce à la forme monologuée. Mettre en mots ces visions de cabane qui l'habitent lui fait prendre conscience de sa quête féministe : « J'ai su que cette vision dessinait le passage//entre elles et moi. Que j'accèderais à l'héritage de ces deux femmes//quelque part, dans une cabane » (LP, p. 50). Ici, la quête intellectuelle se mue en poésie. Initier l'écriture, pour l'Écrivaine, c'est se souvenir, se rappeler. À travers ce monologue, une *paideia* (Collin, 2014) imaginaire – ou symbolique – est à l'œuvre. Les citations de Leduc et Marchessault, apparaissant comme des fragments de mémoire, stimulent l'initiative de la retraite solitaire et de l'écriture chez l'Écrivaine.

Enfin, une fois l'Écrivaine « assise à [sa] table de travail » (LP, p. 52) dans sa cabane, la citation « tu es belle comme un sentiment tenu secret », de Leduc, se répète. Cette fois, par contre, l'intention est de lui donner deux sens différents au cœur du même segment. La première fois, la citation fait apparaître les lieux d'écriture des « anciennes » que sont Marchessault et Leduc. Sont réunis dans un même espace-temps « la maison de Violette Leduc, en Provence, [...] la petite maison d'été de Marchessault, près de la rivière Ouareau » et enfin, la cabane de l'Écrivaine « dans ce comté éloigné » (LP, p. 52). Le récit exploite ainsi une succession de thèmes qui établissent des rapports d'identification et d'affiliation entre l'Écrivaine, Leduc et Marchessault. Comme si ce « sentiment tenu secret » une fois divulgué à « cette table de travail » pouvait permettre d'occuper tous les lieux et toutes les époques rêvés. Un mouvement circulaire les traversant, il ne s'agit plus d'un « temps [fait de]

répétition » (Collin, 2014, p. 105), mais d'un temps de création « qui ne se capitalise pas » (*Ibid.*, p. 176), que personne ne peut arrêter, ni confiner dans la quotidienneté.

La seconde et dernière fois que la Voix de la mémoire répète « tu es belle comme un sentiment tenu secret », elle l'adresse à l'Écrivaine. Cette dernière y répond par : « De cet héritage du temps. Que je m'accorde » (LP, p. 52). Ici, en s'offrant un moment et un lieu précis pour se consacrer à l'écriture, l'Écrivaine se donne crédibilité et légitimité. Sa « beauté » réside dans ce temps d'arrêt qu'elle s'octroie, dans sa cabane, là où « [sa] solitude est un acte de résistance féministe » (LP, p. 55). Dans ce segment du monologue, l'intention derrière le discours de l'Écrivaine est de présenter une figure de femme autonome, entièrement sujet de sa quête. Son propos est assumé et sans équivoque. Il participe d'un acte d'énonciation précis : que « [son] langage [soit] pris au sérieux comme mode de présence et de présentification » (Collin, 2014, p. 101).

Finalement, l'effet de sollicitation marqué d'un extrait de *L'affamée* de Violette Leduc (1948) mérite que je m'y attarde. Dans son roman de 1948, Violette Leduc raconte, de but en blanc, se souvenir avoir mangé des truites huit ans plus tôt. L'extrait détaille les étapes qui l'ont conduite à se procurer des truites, à les faire cuire et enfin, à les déguster, en mentionnant « être heureuse » parce « qu'elles font partie de [son] existence » (Leduc, 1948, p. 49). La description de cet événement, faites de courtes phrases très imagées, démontre l'étroit rapport que Leduc entretient avec sa mémoire sensorielle. Ce souvenir de huit ans plus tôt m'a rappelé l'expression « échos, résonances-souvenances » que Marchessault utilise dans « Chronique lesbienne [...] » (1980, p. 65) pour exprimer son exaltation face à la vie. Ébranlée, provoquée que j'étais par ces citations, pour reprendre les mots d'Antoine

Compagnon (1979, p. 36), j'ai voulu les unir pour tenter de créer un moment de décalage, presque surréel, dans *lieu(x) possible(s)*<sup>4</sup>.

Le récit remonte le temps, d'abord avec les « échos, résonances-souvenances » portées par la Voix de la mémoire, puis avec la question de l'Écrivaine « Où étais-je il y a huit ans ? » (LP, p. 53). Cette référence au temps, devenu souvenir, a pour effet de faire éclater l'espace et de sortir l'Écrivaine de sa cabane pour la transporter près du lac où elle nous raconte son voyage de pêche. Le récit décrit d'abord ses actions : « Au bord du lac, je les ai ouvertes. J'ai enlevé leurs entrailles [...] » (LP, p. 53). La Voix de la mémoire se transforme alors et devient la voix intérieure de l'Écrivaine, faisant réapparaître le récit de Leduc : « [l]eur petit paysage serait un paysage avarié » (Leduc, 1948, p. 48). Cette courte citation fait basculer l'univers de l'Écrivaine, et le souvenir de ces truites devient graduellement cauchemardesque. La peau des truites, « sur une grille mal nettoyée », devient « rigide », « éventrée », « défigurée » (LP, p. 54). Cette peau « gris-rose-gris-rose », elle finit par l'associer au « cadavre d'une ballerine, coincé dans le tutu trop serré de l'hétéronormativité » (*Ibid.*, p. 54). La poésie est mise à profit pour dénoncer le régime hétérosexuel. En insérant ce terme – hétéronormativité – dans son monologue, l'Écrivaine confirme qu'elle est lucide par rapport à la société dans laquelle elle évolue et qu'elle la dénonce par la même occasion. Les « truites brûlées descendant du plafond de la cabane » (*Ibid.*, p. 54) propose ainsi la mort d'un système d'oppression par la poésie. Ce segment arrivant presque à la fin de la première partie du triptyque, cette « rivière [qui parle] au fond de moi » (LP, p. 54) rappelle le thème du déluge tiré de la première citation de Marchessault<sup>5</sup>. Relisant ces extraits, je constate que la notion de mémoire sensorielle y est très présente. Elle habite ce segment de *lieu(x) possible(s)* comme elle m'avait

---

<sup>4</sup> Voir Annexe A pour comprendre l'évolution de la structure de mon texte à partir de l'extrait de Leduc.

<sup>5</sup> Voir au sujet de l'eau et de son rapport au *féminin* : Madeleine Gagnon, *Lueur* (1979), *Antre* (1978). Le sujet est aussi abordé dans l'ouvrage *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (Saint-Martin, 1999).

semblé habiter *L'affamée* (Leduc, 1948), comme si la mémoire sensorielle pouvait, à elle seule, former des histoires indépendantes à même le récit de notre vie. C'est dans ce montage à partir de l'image des truites que j'ai mis à l'épreuve la réelle force de déplacement du travail de la citation (Compagnon, 1979).

Trois ensembles de citations ont nourri ce monologue, à l'intérieur duquel la question de l'héritage féministe est posée. L'Écrivaine puise dans la parole pour constituer sa subjectivité féministe en tant qu'être intellectuel (voir Plana, 2012, p. 254). La quête du lieu de l'écriture a finalement pour objet l'autonomie, traduite par une situation d'énonciation directe, qui révèle l'intentionnalité féministe derrière la démarche de l'Écrivaine.

### 3.3 « Ta rencontre : lieu du désir » : la génération symbolique lesbienne

Cette deuxième partie du poème dramatique avait pour objectif de raconter le désir et l'amour lesbien, et de le faire d'une voix assumée et politisée. Bien que je les appelle « les Amoureuses » à plusieurs reprises pendant l'analyse, elles ne constituent pas pour autant des archétypes ou des personnages précis. C'est le récit et son énonciation qui priment. En apparence dialogué, mais en constant décalage avec le temps présent, ce récit n'est d'ailleurs pas un échange à proprement parler qui s'opère par le dialogue. Il s'agit plutôt de la mise en récit d'une situation vécue en commun – le coup de foudre de « Je » et « Tu » – et de son évolution grâce à la convergence de leurs deux points de vue. Il sera question d'examiner, à la lumière d'une sélection de trois fragments de textes, comment ce récit rend compte d'une posture lesbienne politique, grâce, encore une fois, au travail sur la représentation des identités et à l'intentionnalité du discours féministe.

Au début du processus de création, je voulais intégrer un récit à l'intérieur de la situation dramatique de *On ira dehors*. Il était alors question d'écrire à partir de l'idée

du coup de foudre. Voici la première version d'un récit qui s'est modifié à de nombreuses reprises avant de constituer la deuxième partie de *lieu(x) possible(s)* :

**Jovette**

[...]Elle portait une tuque, un manteau, des yeux foncés. Elle portait ses propres yeux foncés comme deux gouffres déjà remplis de promesses. Tout à coup, cette énergie sans fin, ce tumulte dans la chevelure longue et sombre. Ça s'appelle défaillir. J'ai perdu le fil. Il n'y avait plus rien, je ne me connaissais plus. C'était la perte totale, une dérive troublante, étouffante. Je ne me souviens de rien ; ni de la fin de la présentation, ni des questions qu'on m'a sûrement posées. N'est resté que le tourbillon d'émotions. [...] « *Chez nous, il me semble que tout se fait par désir. Chez nous, désirer c'est faire preuve de toujours plus de vie. Une grande invasion déraisonnable qui libère toujours plus de joie. Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble [...] Chez nous, c'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir* » (Marchessault, 1980, p. 32.)

**Billy**

La vie étant ce qu'elle est, je l'ai revue. Le hasard, diront certaines. Ouverture d'une nouvelle librairie. Des amies de longue date. De vieilles amies, aussi vieilles que moi.

Et elle. La petite de vingt ans. Elle est simplement entrée. ~~Même fougue~~, même tumulte, même dérive au cœur : j'ai basculé. Je l'ai approchée, avec mon air de 16 ans dans l'âme. Je ne sais pas pourquoi, je lui ai parlé de ses chaussures. Je lui ai parlé. De. Ses. Chaussures. J'étais si vieille tout à coup.

**Luce**

Elle a ri. Elle a ri avec un regard fuyant, une légère faille creusant la peau de son front.

On a parlé de ses chaussures.

On a parlé des miennes.

Encore à ce jour, je me demande bien ce qui m'a pris d'aborder cet insignifiant sujet<sup>6</sup>.

Les mots « tumulte », « défaillir », « dérive », « les chaussures » ont établi les bases du récit dans la seconde partie de *lieu(x) possible(s)*. Plutôt que de conserver les noms des personnages (comme c'était le cas dans *On ira dehors*), j'ai fait apparaître les voix (Je/Tu), que j'avais brièvement explorées dans une précédente version de *On ira dehors*. C'est de cette façon que la deuxième section du triptyque a acquis sa propre autonomie.

Le texte « Chronique lesbienne du Moyen-Âge québécois », de Jovette Marchessault (1980), m'habitait depuis longtemps. Sa façon bien particulière, franche et poétique

<sup>6</sup> Voir l'Annexe B pour lire toutes les versions ayant précédé celle qui figure dans *lieu(x) possible(s)*.

de nommer le désir lesbien a créé un grand effet de sollicitation chez moi. Je voulais faire entendre ces mots sur une scène et m'en inspirer pour rendre compte d'une réalité tangible, celle de l'amour lesbien. C'est avec la citation qui apparaît dans la réplique de « Jovette », retranscrite à la page précédente, que j'ai d'abord travaillé. Je souhaitais explorer la question de l'héritage féministe et de la littérature à l'intérieur de la rencontre amoureuse. Les deux figures lesbiennes qui apparaissent en filigrane derrière « Je » et « Tu » sont des intellectuelles, pour qui le sens de l'histoire et de la réflexion féministes est fondamental. Elles associent donc « leur rencontre [à] [...] une grande invasion déraisonnable [...] qui libère toujours plus de joie » (Marchessault, *Triptyque lesbien*, *Op. cit.* p. 32. dans LP, p. 56). Cette citation de Marchessault met aussi des mots sur des états de corps, des « vertiges » et des « chavirements » associables au désir d'être ensemble (« Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble ») (*Ibid.*, p. 32)<sup>7</sup>. De plus, la citation de Marchessault, ainsi fragmentée et distribuée entre les deux voix, a pour effet de nourrir le récit entre les Amoureuses, tout en actualisant la parole de l'auteure québécoise. Un peu plus loin dans cette deuxième partie, cette citation sera répétée pour établir un argument quant à la nécessité d'énoncer clairement la position politique lesbienne dans la société contemporaine :

Je : « C'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir ».

Tu : « C'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir »  
(Marchessault, 1980, p. 32).

Je :

La neutralité : toutes les fois où les gens t'appelleront « mon amie ».

Tu :

La neutralité : chaque fois que j'entends : « je veux seulement être comme tout le monde ! »

Je :

La neutralité : toutes les fois où une lesbienne se tait pour ne pas créer de secousses.

---

<sup>7</sup> Fait intéressant : dans le travail de mise en lecture, l'une des actrices mentionnait être déstabilisée, au début, par le langage des Amoureuses, leur façon d'échanger sans réellement dialoguer, mais en racontant une histoire qui leur est commune. Je souhaitais que cet effet de décalage – qui éloigne d'un langage quotidien –, contribue à mettre en valeur un imaginaire féministe et lesbien.

Tu :  
 Alors pour faire taire cette neutralité, le désir.  
 Dire : lesbienne (LP, p. 64-65).

Les phrases, construites en deux temps, font résonner les liens entre Marchessault et mon sujet, comme si la discussion d'outre-temps rendait compte d'oppressions communes. Les effets de sollicitation et d'incitation sont perceptibles ici, puisque la construction des phrases crée un dialogue intemporel avec Marchessault : elle dit ce que représente cette neutralité à mes yeux et comment je cherche à la déjouer, au quotidien. L'adresse au public devient aussi de plus en plus directe, accumulant les questionnements et confrontant la réalité sociale. Elle esquisse ainsi la polyphonie qui se développera dans la troisième partie. De plus, le terme « secousse » est repris encore une fois pour créer des échos à travers le texte : de Jovette Marchessault, subissant les effets de l'insomnie : « je dors peu, par secousse... » (Marchessault, 1981, p. 170. Dans LP, p. 46), à l'Écrivaine qui incarne physiquement le mouvement : « je suis la secousse : une féministe qui écrit » (LP, p. 47) et enfin, ce dernier extrait : « toutes les fois qu'une lesbienne se tait pour ne pas créer de secousses » (LP, p. 64). Il s'agit de dénoncer cette neutralité qui empêche d'accéder à ce qui fait sens, en tant que lesbienne (Brossard, 1985). Ce fragment de citation a donc été déplacé entre les sections, se défaisant graduellement de son sens initial, se modifiant une première puis une deuxième fois pour finalement acquérir une nouvelle signification. Chaque fois, le sens acquis produit de nouvelles images, rappelant Marchessault et Leduc à notre mémoire et structurant le récit du poème dramatique. C'est aussi, en quelque sorte, la mémoire de l'Écrivaine de la première partie que je conserve grâce à la reprise de ce mot.

Une autre citation importante dans cette section demeure « tu es belle comme un sentiment tenu secret » (Leduc, 1973, p. 399). Encore une fois, cette phrase apparaît telle une réminiscence entre les sections, un fil conducteur persistant à travers tout le

poème : d'abord la maison de Leduc, à Faucon, en Provence ; ensuite, la beauté de la solitude que s'autorise l'Écrivaine de la première partie ; enfin, l'échange de numéros de téléphone entre les Amoureuses : « J'ai glissé le carré de papier dans le livre. // Là où elle dit : // « tu es belle comme un sentiment tenu secret » (*Ibid.*, p. 399. Dans LP, p. 60). La citation ainsi placée dans leur récit renvoie à la beauté de leur rencontre, une beauté secrète de laquelle il faut conserver l'état de « chavirement ». Ici sont proposées de nouvelles façons de vivre l'amour : oui, les Amoureuses sont à la fois capables de « Dire : lesbienne » (LP, p. 65) pour s'affirmer, politiquement, mais peuvent également avoir envie d'entretenir leur amour tel ce sentiment à tenir secret le plus longtemps possible, pour le découvrir et l'offrir à l'autre dans la lenteur, l'attention et l'intimité. « Être belle comme un sentiment tenu secret », non pas comme un objet sexuel dans l'œil masculin, mais comme sujet de désir pour une autre femme, sans concession. Une autre femme qui, elle aussi, assume « sa propre histoire lesbienne » (LP, p. 64).

Finalement, j'ai choisi un extrait révélateur de *La bâtarde* (Leduc, 1964) pour traduire la première nuit d'amour des Amoureuses :

Le doigt royal et diplomate avançait, reculait, m'étouffait, commençait à entrer, vexait la pieuvre dans mes entrailles, crevait le nuage sournois, s'arrêtait, repartait. Je serrais, j'enfermais la chair de ma chair, sa moelle et sa vertèbre. Je me dressai, je retombai. Le doigt qui n'avait pas été blessant, le doigt venu en reconnaissance sortait. La chair le dégantait (Leduc, 1964, p. 127).

L'audace de cet extrait a motivé mon choix de l'inclure dans mon travail de création. Publié dans *La bâtarde*, en 1964, ce segment renvoie à la nuit d'amour de Thérèse et Isabelle, texte qui, initialement, avait subi la censure lors de la parution de *Ravages*, en 1955. Cette censure que dénonce Marchessault dans *La terre est trop courte*, Violette Leduc (1982), je souhaitais à mon tour la critiquer en me servant du segment pour poétiser la première nuit d'amour des Amoureuses. Pendant le processus d'écriture, je l'avais uniquement attribué à la Voix de la mémoire, de manière à



rendre intemporel l'acte d'amour. En salle de répétition, quelques jours avant la première lecture, une de mes codirectrices m'a suggéré de partager la réplique entre les Amoureuses et la Voix, pour concrétiser leur présence dans l'action. Cette suggestion a été accueillie avec enthousiasme par les actrices et moi-même. Le redécoupage de la citation (voir LP, p. 66) a pour effet de créer une alliance politique entre les voix et de rendre ainsi l'acte amoureux critique de la censure du passé. Le poétique politise le discours de ces voix : la citation de Leduc permet de se détacher du réalisme et c'est l'imagination qui rend compte de l'acte sexuel. En relisant aujourd'hui cet extrait, en considérant le travail formel que j'ai effectué et en repensant aux voix des actrices qui ont généreusement interprété les mots de Leduc, je constate que nous avons créé, au sein de ce segment, cette communauté, ou encore cette « famille qui se réinvente et se remodèle en fonction du désir » (Collin, 2014, p. 103-104). Dans sa structure également, la génération symbolique lesbienne construite dans cette deuxième partie pose les jalons de la partition intemporelle qui suit dans la troisième partie du triptyque. Les voix des Amoureuses, lorsqu'elles s'unissent pour partager des intérêts communs, par exemple : « j'ai de la musique pour toi, si tu la veux » (LP, p. 64), ou lorsque la Voix de la mémoire les accompagne dans l'acte sexuel : « j'enfermais la chair de ma chair » (Leduc, 1964, p. 127. Dans LP, p. 67), esquissent tranquillement l'effet choral qui caractérise la troisième section du triptyque.

Grâce à la mise en commun d'un récit amoureux par les voix « Je/Tu », cette seconde partie de *lieu(x) possible(s)* place l'amour lesbien et la représentation politique du désir entre femmes au centre du discours. Les citations de Jovette Marchessault et de Violette Leduc, par le travail de répétition, de déplacement et de reconfiguration de certaines d'entre elles, participent d'une réflexion sur l'évolution de ces questions.

### 3.4 « Le corps, collectif : lieu de l'héritage » : partition féministe intemporelle

Le triptyque se termine avec *Le corps, collectif : lieu de l'héritage*. Dans cette troisième section du triptyque, découpée sous forme de partition, les Amoureuses, l'Écrivaine et la Voix de la mémoire deviennent des voix militantes. Leur identité, tout en demeurant singulière, devient collective. Chacune des répliques de la partition est numérotée et divisée entre les quatre voix, comme un chant collectif. Les lettres qui personnifient les voix demeurent, comme si ces mêmes femmes se rencontraient dans l'espace public. Cette partition construite en trois séquences cède sa place à deux poèmes, interprétés par l'Écrivaine et une des deux Amoureuses (Tu), à deux moments précis. Le terme « séquence », fait référence à « une unité du récit » (Pavis, 1996, p. 324). En prenant appui sur la notion de choralité, liée à la dimension politique de la voix collective féministe, je passerai en revue les quatre séquences de cette troisième partie, toujours en faisant ressortir l'idée de la génération symbolique dans le travail d'écriture.

L'objectif était d'explorer la forme du manifeste et d'y réunir des voix féministes passées, présentes et futures dans un langage poétique. Des images de manifestations m'ont accompagnée pendant l'écriture de cette section. Je voulais que le public, lors de la lecture, ait l'impression d'être témoin des conversations entre ces femmes, pendant qu'elles manifestaient dans les rues. Avec quelques mois de recul, je constate qu'il s'agit maintenant de la partie la plus embryonnaire du projet, mais que les prémisses explorées sont riches en possibilités et qu'elles mériteraient d'être approfondies.

Après la solitude de l'Écrivaine dans la première partie, puis la rencontre amoureuse dans la seconde, il s'est avéré pertinent d'explorer la parole collective et d'approfondir le thème de l'amitié entre femmes, autour des figures de Leduc et Marchessault. Le flot de la parole entre les voix s'est structuré tel un polylogue, c'est-à-dire un échange à plusieurs voix qui présente des effets de chœur par moments

(Pruner, 2009, p. 98-99). Cet « échange » est de l'ordre du manifeste et la choralité créée, par moments, un effet de discussion entre chacune des voix. Il en sera question un peu plus loin dans l'analyse. Cette polyphonie dans l'énonciation permet également une « refonte radicale de l'espace-temps théâtral » (Sarrazac *et al*, 2010, p. 42) ; les voix, en multipliant les prises de position, offrent un voyage entre diverses époques et différents espaces. Ce travail formel, d'un point de vue féministe, tente de transmettre une image collective positive de l'identité lesbienne (Brossard, 1985). De plus, l'un des objectifs principaux de cette exploration était de critiquer, de manière implicite, cette propension à individualiser les combats des femmes, dans la pensée postmoderne capitaliste, et à retourner constamment ce « combat » contre leur corps et leur image (Plana, 2012, p. 337).

La première séquence s'étend des répliques 1 à 12 (LP, p. 69-71). À partir d'une citation de Violette Leduc tirée de *Ravages* (1955), où elle dit « je me veux hors d'atteinte » (Leduc, 1955, p. 60-61) j'ai voulu construire des identités singulières, qui, sans vouloir « se joindre au troupeau » (*Ibid.*, p. 60-61), créent un espace de discussion collectif et pluriel. Se déployant dans des citations qui expriment un refus politique, le récit propose aussi de réfléchir à l'amour et à l'amitié entre femmes dans les espaces militants. En intégrant une réplique telle que « chaque fois que je poserai ma bouche contre la tienne, nous aurons raison. De défier » (LP, p. 70), il s'agit, en tant que lesbienne, de contourner les peurs dans l'écriture et dans la prise de parole publique. Une des particularités de la partition repose sur la personnification de la Voix de la mémoire. Cette personnification avait été esquissée brièvement dans la deuxième partie, lors de la première nuit d'amour entre les Amoureuses. Dans la troisième partie, elle devient corps, présence, comme si elle n'était plus seulement porteuse des voix du passé, mais faisait plutôt partie, elle aussi, de cet avenir collectif. La Voix de la mémoire parle simultanément avec les autres voix, par exemple à la réplique 2 (LP, p. 69), lorsqu'elles énoncent collectivement qu'elles se veulent « hors d'atteinte », ou encore, ici :

9)

Je :

**de résistance**

Tu :

**de résistance**

E :

**de résistance**

V : **j'avais encore dans la souvenance, le ventre, le cœur, une maudite épaisseur de résistance**  
(Marchessault, 1980, p. 20).

De plus, une alternance des temps de verbe « mènera », « je ne veux pas », « j'avais encore » des répliques 7 à 9 (LP, p. 70) fait éclater la ligne du temps historique. Il s'établit une mémoire circulaire « effaçant les frontières temporelles » (Robin, 2010, p. 4) qui amplifie l'imaginaire jusqu'à créer cet « espace fait d'espacements » (Collin, 2014, p. 105). Les autres voix continuent elles aussi de s'approprier des extraits tirés des citations. L'importance de cette première séquence repose sur le rêve d'un avenir radicalement transformé. Cet « ailleurs que nous saurons reconnaître » (LP, p. 70) se nourrit d'un présent en mouvement et s'occupe de « construire des passages » (*Ibid.*, p. 70) avec la constante pertinence des combats menés hier.

Les répliques 13 à 28 (LP, p. 71-73) composent la deuxième séquence de cette section et mettent l'accent sur une interprétation subjective des vies et des écrits de Jovette Marchessault et de Violette Leduc. Elles ne sont plus seulement une mémoire véhiculée par la seule Voix de la mémoire, mais sont présentées par toutes les voix. Par exemple, l'extrait « Gros-nez reçoit du courrier six jours par semaine » (Leduc, 1970. p. 238), dit en chœur, fournit une occasion de montrer l'humour dont est teintée l'œuvre leducienne et de le faire résonner sur une scène. Pour Marchessault, il s'agissait d'utiliser brièvement son langage : par exemple, « vortex », « femme tellurique » ou encore la référence à ses origines autochtones (LP, p. 73). Ces mots, épars, rendent compte d'une discussion qui s'anime entre les diverses voix et mettent en relation la question du langage et de la mémoire. Les voix multiplient les points de vue sur les deux écrivaines : elles mentionnent la « crainte, [l']admiration, [la] méconnaissance » à propos de Marchessault (réplique 23, *Ibid.*, p. 73) et voyagent

dans le temps pour présenter des moments historiques de la vie de Leduc, notamment les controverses en lien avec la parution de *La bâtarde*, en 1964 (réplique 19, *Ibid.*, p. 72). Ainsi, la subjectivité de chaque voix donne à voir une lecture différente des personnalités de Marchessault et Leduc, tout en formant un consensus au sein du collectif. Lors de la présentation publique, on avait l'impression d'assister à une conversation très agitée entre les voix, comme si tout le monde avait son mot à dire sur Violette Leduc et Jovette Marchessault. On aurait cru entendre un témoignage, une forme de remerciement intemporel, où la question de la reconnaissance est au cœur de l'acte d'énonciation.

Finalement, la dernière séquence, qui s'étend des répliques 29 à 44 (LP, p. 74-77), approfondit la question du corps collectif comme porteur des générations symboliques, à la fois intemporelles, divisées et singulières. La citation devient ce lieu d'où part le désordre, où les voix « construi[sent] ce qui [les] confronte [...] distance [...] réunit » (réplique 29, LP, p. 74). À partir de la réplique 32 (*Ibid.*, p. 75), j'ai utilisé une citation tirée de « Chronique lesbienne [...] » (Marchessault, 1980) comme point de départ pour parler de diverses identités et réalités. L'effet de choralité était amplifié dans cette séquence, les courtes répliques inspirant un rythme plus rapide. Ainsi, à cette « multitude [de] femmes » (Marchessault, 1980, p. 68), qu'on avait l'impression de voir apparaître grâce à la mise en commun des voix, se greffaient de singulières identités, des « ados », des « artistes en quête d'imaginaire », « des trottineuses d'avant le paradis terrestre » (*Ibid.*, p. 68), ou encore celles qui se « débarrass[ent] des obligations de la norme » (LP, p. 76). Les répliques 36, 37 et 38 (*Ibid.*, p. 76) travaillent la diversité des identités et des réalités sociales. Le rythme et le chevauchement de certains mots mettent en valeur l'amitié et la solidarité entre les voix. Avec cette partie du triptyque, je souhaitais construire une génération symbolique *entre* les voix de la partition féministe. Mon objectif initial était d'approfondir les dissonances, de pousser les confrontations entre les voix et de créer du conflit à partir des citations de Marchessault et Leduc. En fin de compte, ces

citations opéraient davantage sur moi un effet de sollicitation agréable, c'est-à-dire qu'elles m'inspiraient à travailler les thèmes de la solidarité et de l'amitié et non pas ceux de la critique négative et de la confrontation. Ainsi, ma motivation à poursuivre un dialogue intemporel positif s'est révélée plus stimulante pour la suite du travail.

Enfin, deux séquences, indépendantes de la partition principale, apparaissent vers la fin de cette troisième partie. Je les concevais non pas comme des monologues isolés, mais plutôt comme des poèmes qui agissent à titre de synthèse du projet global. L'objectif principal du premier poème (LP, p. 74-75) est de poser clairement la nécessité d'entendre et de lire des voix lesbiennes, « De le dire ici et devant les autres » (*Ibid.*, p. 74), pour que ce geste d'énonciation soit considéré comme un acte politique. Ce poème se développe à partir du « je » s'adressant à une autre personne (« devant toi »), puis passe à la parole plurielle de « celles qui choisiront » (*Ibid.*, p. 74), pour finalement revenir à la voix singulière de « celle pour qui ce mot, cet état de fait [...] » (*Ibid.*, p. 74). Ce passage à la troisième personne du singulier rappelle la solitude de l'écriture, nous ramenant ainsi à l'Écrivaine de la première partie. À la fin du poème, « elle » et « elles » se rejoignent et peuvent affirmer que « ce sont ces actions qui font que, oui, *nous* changeons tout » (*Ibid.*, p. 75). Ce nouveau « nous » rejoint le sens de la réplique de la seconde partie, alors que les Amoureuses voulaient « Dire pourquoi nous changeons tout » (*Ibid.*, p. 56). L'alignement central du poème, en décalage avec la forme horizontale de la partition, souligne l'importance de la prise de parole singulière et suggère visuellement à l'intérieur du texte un temps d'arrêt et d'écoute. Lors de la présentation publique, l'éclairage isolait l'Amoureuse « Tu » pendant qu'elle interprétait le poème. Le temps était suspendu, l'affirmation, directe et sensible, sans détour.

Le deuxième et dernier poème (LP, p. 76-77) dit la difficulté de l'écriture, la difficulté de s'accorder sa propre légitimité. Interprété par « E », l'Écrivaine, ce morceau aborde la question de la liberté. « Tout écrire, sans me cacher » (*Ibid.*, p. 77)

suggère peut-être que la cabane dans laquelle elle s'est retirée a été un endroit pour se soustraire aux regards publics. Maintenant, l'Écrivaine, entourée d'autres voix, assume la sienne, publiquement. La question du désordre comme moteur de liberté est posée, « où je devrai tout abandonner » (*Ibid.*, p. 77), et représente ce droit de ne pas suivre les prescriptions et les normes sociales. Ce poème a des résonances sensibles et directes avec mon propre parcours d'écriture. Il s'agit d'une réponse que j'aurais pu opposer à ce cheminement que je voulais linéaire, propre, précis, et qui ne pouvait l'être que si je sacrifiais l'essentiel de ce que je voulais exprimer. Le désordre exige de faire des choix parfois déchirants, d'abandonner, dans mon cas, mes premières idées. Mais il s'agissait là du chemin le plus éclairé pour accéder à des « journées magistrales de désordre lumineux » (*Ibid.*, p. 77).

Cette dernière partie du triptyque visait à explorer une voix collective, plurielle, de faire voyager le public à travers des fragments de vie de Jovette Marchessault et de Violette Leduc, de jouer avec des rythmes d'énonciation différents et de poser de manière limpide la voix lesbienne et féministe au centre du discours, notamment en intégrant des poèmes indépendants au cœur de la partition principale.

### 3.5 Écrire une génération symbolique féministe et lesbienne

Avec quelques mois de recul, je constate que le plus grand défi à relever durant ce processus de création a été de travailler les enjeux et les thèmes qui constituent la génération symbolique dans une forme cohérente. Après quelques tergiversations, il m'a fallu abandonner l'idée de la forme dramatique, pour être en mesure d'explorer pleinement mon sujet. Le travail en intertextualité, particulièrement avec l'usage de la citation, induisait une voie (et une voix) plus fragmentée. Plusieurs thèmes et idées se dégageaient de ma sélection d'extraits; la solitude dans l'écriture, l'amour entre femmes et la militance féministe. Les explorer de façon indépendante plutôt que de chercher à combiner ces thématiques dans une structure linéaire s'est révélé beaucoup

plus motivant. C'est aussi l'usage de la citation qui m'a permis de découvrir le potentiel des voix, du récit et des diverses formes de discours. Ces catégories d'analyse dramatique ont été d'une grande utilité pour comprendre l'évolution et la structure de *lieu(x) possible(s)*. La réflexion autour de mon processus de création m'a également permis de me questionner sur les enjeux que je considérais pertinents d'observer dans le cadre d'une pratique d'écriture féministe. Ainsi, la notion d'intentionnalité derrière le discours féministe, les représentations des femmes et des identités marginalisées et la question de l'histoire et du dialogue intergénérationnel sont parmi les enjeux qu'il faut, à mon sens, convoquer pour définir un théâtre féministe. Constituer des générations symboliques féministes et lesbiennes dans *lieu(x) possible(s)* m'a donc permis d'approfondir ces questions et de les placer au centre de mon écriture.



## CONCLUSION

*Les jeunes femmes d'aujourd'hui sont en mesure  
d'accueillir un héritage qui ne soit plus une fatalité  
mais un donné à interpréter* (Collin, 2014, p. 105)

Dans le cadre de ma recherche-création, il s'agissait d'interroger la question de la génération symbolique (Collin, 2014) au moyen de l'écriture dramatique. C'est en prenant appui sur les ouvrages de l'auteure québécoise Jovette Marchessault et de l'écrivaine française Violette Leduc que j'ai développé mon discours féministe et lesbien. Par l'usage de la citation (Compagnon, 1979), j'ai travaillé à l'actualisation des œuvres de ces deux écrivaines. Les citations ont servi à faire acte de mémoire et de reconnaissance ainsi qu'à appuyer mon propre discours contemporain de jeune auteure et chercheure féministe. En utilisant et réinterprétant certains extraits de textes de Leduc et Marchessault, j'ai tenté de remettre en lumière une partie de l'histoire des femmes, des féministes et des lesbiennes. La génération symbolique se déploie dans la rencontre entre les citations, les thèmes travaillés et l'émergence de ma propre voix à travers l'actualisation des textes cités. La recherche-création m'a permis de réfléchir et de créer autrement, c'est-à-dire d'interroger l'écriture dramatique à partir de théories féministes. C'est dans cet aller-retour entre l'écriture dramatique et l'écriture théorique que j'ai cherché à inventer une parole féministe, à partir des thèmes de l'acte d'écriture, de l'amour lesbien et de la mémoire.

Au premier chapitre, j'ai exposé la question de la génération symbolique, concept-clé de Françoise Collin (2014), à partir de ses trois axes majeurs que sont la transmission et l'affiliation, ainsi que l'histoire et la mémoire féministes. Pour la philosophe belge, la génération symbolique s'élabore par la prise de parole des femmes dans l'espace public. Les rapports d'identification et d'affiliation entre elles permettent d'envisager leurs rapports comme une « dynamique à prolonger » (*Ibid.*, p. 94), hors de la sphère

privée des relations mère-fille. Un corpus d'œuvres féministes, qu'elles soient littéraires ou artistiques, représente, pour Collin, un espace pluriel où le dialogue entre féministes se génère, converge et diverge tout à la fois. Ensuite, j'ai exploré les théories de l'intertextualité et détaillé les spécificités de l'intertextualité féministe. Les travaux d'Antoine Compagnon (1979) se sont révélés utiles pour réfléchir à l'usage et au travail de la citation. Les notions de sollicitation et d'incitation ont été particulièrement éclairantes pour comprendre ma *motivation*, comme le dirait Compagnon (1979, p. 66), à choisir certains extraits de textes. L'intertextualité féministe, pour sa part, participe d'un projet politique visant à créer une communauté de femmes par l'écriture (Lamy, 1984, 1994), comme le démontrent plusieurs ouvrages et travaux des années 1970-1980. Je termine ce chapitre en analysant les pièces *Alice & Gertrude*, *Nathalie & Renée et ce cher Ernest* (1984), *La saga des poules mouillées* (1981) et *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* (1982), de Marchessault, où des générations symboliques d'écrivaines, de féministes et de lesbiennes se consacrent à la création d'une culture des femmes innovante et imaginative. Cette étude des textes de Marchessault m'a rappelé à quel point son engagement féministe à travers l'écriture dramatique avait été sans faille. Ce constat a aiguisé mon désir d'innover l'écriture théâtrale à mon tour.

En donnant à mon texte de création la place centrale dans mon mémoire, je mets en lumière ma vision de la recherche-crédation : un dialogue entre les théories féministes, le poème dramatique et la poétique. Avec *lieu(x) possible(s)*, poème dramatique développé sous la forme d'un triptyque, j'ai exploré, au moyen des citations, des thèmes communs à Marchessault et Leduc qui résonnaient fortement en moi. Selon la belle formule d'Antoine Compagnon : « L'incitation est désir dans l'écriture, et la trace de ce désir, c'est la citation » (1979, p. 67). C'est donc avec ce désir d'actualiser la parole de Leduc et Marchessault, tout autant que celui de construire une nouvelle histoire à partir de ma lecture de leurs écrits, que j'ai élaboré mon poème dramatique. L'acte d'écriture, l'amour entre femmes et la mémoire féministe ont été les

fondements de cette génération symbolique féministe et lesbienne. Les citations de Leduc et Marchessault, par le truchement de la Voix de la mémoire, génèrent un dialogue entre les voix de l'Écrivaine et des Amoureuses dans les deux premières parties, alors que la rencontre de toutes ces voix consolide une génération symbolique dans le dernier volet du poème dramatique. L'emploi de formes diverses du discours dramatique, — le monologue, le dialogue et la choralité—, s'est révélé pertinent pour offrir plusieurs visions des générations symboliques. Être « une féministe qui écrit » (LP, p. 47) représente l'axe central de la quête d'héritage de l'Écrivaine dans la première section. Par la suite, les Amoureuses proposent une vision de l'amour où le regard hétéronormé n'existe pas, où « dire : lesbienne » (LP, p. 65) est une action à la fois politique et poétique. Enfin, la choralité de la dernière section met en valeur une communauté de femmes. Le discours s'organise à la fois d'une manière synchronique et diachronique et les différentes voix font littéralement acte de reconnaissance envers Leduc et Marchessault, en se remémorant, grâce encore aux citations, certains moments de leurs vies.

Le troisième et dernier chapitre du mémoire cherchait à analyser mon processus de création et la manière dont mon écriture dramatique a cheminé vers l'élaboration de *lieu(x) possible(s)*. Les réflexions sur la poétique de René Passeron (1996) ont fourni des outils adaptés à ce contexte. Au cours de l'étude du processus, j'ai constaté les limites qu'imposait la forme dramatique traditionnelle au projet. En effet, le sujet des générations symboliques de femmes dépassait les notions de personnages, d'actions et de dialogues qui sont habituellement associées au théâtre dramatique. La sollicitation poétique et politique des citations a plutôt généré un travail en fragments; des voix, au moyen de diverses formes de discours, ont fait apparaître un poème dramatique. *lieu(x) possible(s)* est issu de ce travail de déconstruction des formes traditionnelles et d'une exploration poétique autour des thématiques du désir, de la mémoire et de l'acte d'écriture. Dans un deuxième temps, j'ai effectué une analyse dramatique de chacune des trois sections. À partir d'une sélection de citations, j'ai

étudié de quelle manière ces dernières ont modulé les voix et les formes du discours de façon à rendre compte de la génération symbolique. L'intentionnalité féministe (Plana, 2012) derrière ma démarche d'analyse a permis d'interroger la représentation d'identités marginalisées et la question de la mémoire féministe qui se trouvaient dans *lieu(x) possible(s)*. Mon poème dramatique met en évidence l'héritage reçu des textes de Leduc et Marchessault et comment je l'ai questionné à partir de ma propre expérience.

La dramaturgie de Jovette Marchessault produite entre 1980 et 1985 a innové à double titre : en donnant une visibilité aux lesbiennes et à la création artistique des femmes. Elle a proposé de nouvelles formes théâtrales qui mettent en valeur une histoire des femmes généralement absente de la scène. Par sa prise de parole engagée, elle a affronté la censure trop souvent imposée aux écrits féministes. Son engagement sans compromis dans l'écriture m'a profondément marquée, tout autant que sa façon de traiter l'amour entre femmes et de faire de l'écriture féministe un outil politique pour tenter de changer les mentalités. En revanche, certains écrits de Marchessault tissent un rapport étroit entre ce qu'elle appelle la « Terre mère » et le corps féminin, où les rapports maternels sont très présents (« Les vaches de nuit », 1980). D'autres textes présentent un dialogue « cosmique » avec la nature et mettent en valeur la spiritualité de l'auteure (*Demande de travail sur les nébuleuses*, 1988; *Le voyage magnifique d'Emily Carr*, 1990; *Madame Blavatsky, spirite*, 1998<sup>1</sup>). Ces ouvrages sont teintés d'une forme d'essentialisme féminin auquel il m'est difficile de m'identifier. Malgré cela, je considère que les réticences que m'inspirent certains de ses textes nourrissent la relation symbolique développée avec son œuvre. Il s'agit d'un rapport en tension, paradoxal peut-être par moments, mais qui m'incite à réfléchir à ma propre position face à des enjeux tels que la maternité et la spiritualité.

---

<sup>1</sup> Voir Potvin, 1991

Dans la continuité de cette réflexion sur la génération symbolique et sur l'œuvre de transmission qui se trouve au cœur de la démarche de Marchessault la question qui se pose est la suivante : qu'en est-il du théâtre actuel ? Malgré une recrudescence des paroles et des préoccupations des femmes sur les scènes de théâtre québécois, les enjeux semblent différents pour les auteures récentes, qu'elles s'affichent féministes ou non. Muriel Plana décrit le théâtre des jeunes artistes féminines ou féministes d'aujourd'hui comme suit

Ainsi, fascinée par la féminité, tentée par un féminisme centré sur des problématiques spécifiquement féminines, soucieuses, en même temps, de faire connaître ces problématiques à l'autre sexe pour le rassurer et l'impliquer dans leur réflexion, cette génération de femmes artistes semble donc en proie à une crise du « féminin » parallèle à la crise du « masculin », où il s'agit, dans les deux cas, de ne pas trop revendiquer le Pouvoir, de ne pas trop s'inscrire dans la Lutte, de ne pas trop espérer dans la Révolution, qu'elle soit politique ou esthétique. Héritières plus ou moins rétives d'une société qui s'est crue « arrivée » et qui a ringardisé le féminisme, d'une culture qui a commercialement et idéologiquement réhabilité les idées de nature féminine et de féminité, et d'un théâtre postmoderne allergique au politique, elles hésitent entre deux tentations : *érotiser la féminité* et *repenser le féminisme* (en dehors de tout conflit) (2012, p. 337, l'italique est dans le texte).

Bien que Plana s'appuie sur des pratiques théâtrales majoritairement françaises pour arriver à ce constat, il est également possible d'observer cette nouvelle mouvance chez quelques compagnies de théâtre ou dramaturges montréalaises. En effet, cette « culture qui a commercialement et idéologiquement réhabilité les idées de nature féminine et de féminité », se retrouve, par exemple, dans la pratique de la compagnie Bye bye Princesse<sup>2</sup>. Les artistes du collectif se disent ouvertement féministes et critiquent, dans leurs spectacles, la société de consommation et l'hypersexualisation du corps des femmes. Paradoxalement, elles présentent ces mêmes corps féminins – blancs, minces et jeunes – sur scène, tel un produit publicitaire, pour affirmer leur émancipation. Les dramaturgies d'Éveline de la Chenelière et de Fanny Britt, de leur côté, semblent vouloir « rassurer et impliquer les hommes dans leur réflexion »

---

<sup>2</sup> Mylène Mackay, Marie-Pier Labrecque et Thomas Payette sont les membres fondateurs et actuels directeur et directrices de la compagnie. *Bye bye Princesse* a produit deux spectacles au Théâtre La Chapelle : *Elles XXX*, en avril 2014 et *Je te vois me regarder*, en mai 2015.

(Plana, 2012, p. 237). Leurs écritures problématisent le rapport des femmes à la maternité et à l'intimité et représentent des femmes hétérosexuelles, blanches, de classes moyenne et aisée (voir Grondines, 2013). Enfin, le Collectif Chiennes<sup>3</sup>, avec son spectacle *Table rase*, offre un discours cru et décomplexé sur la sexualité des femmes (très majoritairement hétérosexuelles). Leur démarche n'est pourtant pas ouvertement militante : les femmes du collectif préfèrent être considérées comme des « humains qui écrivent » et rejettent, en partie du moins, l'identification à une parole féministe<sup>4</sup>.

À la fois différentes et consensuelles dans leur façon d'inventer un théâtre au féminin ou féministe, ces dramaturges et ces artistes participent à l'éclosion de nouveaux *lieux possibles* théâtraux, un « espace fait d'espacements » pour reprendre les mots de Françoise Collin (2014, p. 105). Existe-t-il d'autres postures féministes, ouvertement militantes et engagées, qui questionnent de front les enjeux de genre, de « race », de classe sociale, d'identité et d'orientation sexuelles au théâtre ? Est-ce possible de rêver à l'émergence d'un nouveau théâtre féministe franchement politique ? Des collectifs montréalais, comme projet hybris<sup>5</sup>, ou encore le Théâtre de l'Affamée<sup>6</sup>, me permettent d'y croire. Leur travail problématise divers enjeux sociaux en déplaçant le regard du spectateur vers des points de vue marginalisés, au moyen, entre autres, de l'écriture, de la recherche documentaire et de la performance. Toutes ces nouvelles

---

<sup>3</sup> Composé de Vicky Bertrand, Marie-Anick Blais, Catherine Chabot, Rose-Anne Déry, Sarah Laurendeau, et Marie-Noëlle Voisin, le collectif a présenté son spectacle *Table rase* à Espace libre, en novembre et décembre 2015. Il sera repris en janvier 2017, toujours à Espace Libre.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'entrevue avec une des membres fondatrices du Collectif, Catherine Chabot, pour la revue féministe *Françoise Stéréo* : <http://francoisestereo.com/table-rase-eros-thanatos-au-chalet/>

<sup>5</sup> Collectif multidisciplinaire dirigé par Philippe Dumaine et Mylène Bergeron, projet hybris privilégie le travail collaboratif, ouvertement militant et « est animé par les théories et pratiques *queers* et féministes » (voir leur site internet <http://projetshybris.org/compagnie/>).

<sup>6</sup> Les auteures et comédiennes Marie-Eve Milot et Marie-Claude St-Laurent dirigent cette compagnie féministe depuis 2009. Leur spectacle *Cour à scrap : portrait d'une famille reconstituée* (2012) abordait la question des femmes en situation de pauvreté et de marginalisation. Leurs deux derniers textes, *Chienne(s)* et *Guérilla de l'ordinaire*, présentés respectivement en lectures publiques dans le cadre de Dramaturgies en dialogue et Zone Homa (2016), traitent des troubles anxieux, de sexisme ordinaire et de culture du viol.

dramaturgies et pratiques, dans leurs multiples significations, s'entrechoquent, se repoussent, se confondent et divergent entre elles. Tout comme le poème dramatique *lieu(x) possible(s)*, partie centrale de mon mémoire en recherche-crédation, elles sont le lieu de réflexions nécessaires, un « espace fait d'espacements » propice pour que des générations symboliques contemporaines se forment, que de nouvelles affiliations féministes se développent, se confrontent et mettent en place l'héritage de demain.

## ANNEXE A

L'extrait de travail qui suit est issu de la première partie du triptyque, plus précisément du segment que j'ai librement intitulé « les truites ».

Violette Leduc, 1948, *L'affamée* :

« Pendant une insomnie, je me suis souvenue des deux truites. Je les avais mangées, il y a huit ans environ. Je les avais achetées au marché de Levallois-Perret. J'avais retrouvé sur elle la même finesse de petit paysage impressionniste. Je les avais vidées, nettoyées, enveloppées dans une étamine. Je les avais mises à l'ombre. Je dînai dehors et rentrai à deux heures du matin. Dans le taxi, j'ai pensé à elles. Je décidai de les manger. Je ne voulais pas les gâcher. Dans quelques heures, elles sentiraient la femme qui ne se lave pas. Leur petit paysage serait un paysage avarié. J'ai fait disparaître leur décoration de nuages, d'herbes, de couleurs de la rivière avec une couche de farine. Je les ai déposées dans la poêle comme deux noyées sur la berge. J'ai lu pendant qu'elles cuisaient. Je les ai fait glisser dans mon assiette. Leur paysage était collé sur le fond de la poêle. J'ai vu le bouquet des rivières pendant que je les mâchais. J'étais heureuse. Elles font partie de mon existence » (p. 48).

Cette citation a ensuite été découpée pour créer le récit raconté par l'Écrivaine :

**Pendant une insomnie, je me suis souvenue des deux truites.  
Je les avais mangées, il y a huit ans environ<sup>1</sup>.**

~~Je les avais achetées au marché de Levallois-Perret.~~

Je les avais pêchées dans un grand lac, au nord. L'autre côté d'une montagne accessible à pied uniquement.

~~J'avais retrouvé sur elle la même finesse de petit paysage impressionniste.~~

Le paysage qu'offrait la montagne semblait se refléter sur le dos des truites.

~~Je les avais vidées, nettoyées, enveloppées dans une étamine.~~

Au bord du lac, je les ai ouvertes, j'ai enlevé leurs entrailles, je les ai placées dans un sac plastique.

~~Je les avais mises à l'ombre.~~

Je les ai rangées avec toutes les autres, dans le sac de pêche que j'avais avec moi.

~~Je dînai dehors et rentrai à deux heures du matin.~~

---

<sup>1</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, *Op. cit.*, p. 48.



Je suis restée longtemps au bord du lac. Quand ce fût le temps de rentrer, la montagne était déjà noire.

~~Dans le taxi, j'ai pensé à elles.~~

J'ai marché longtemps en pensant aux truites que j'avais prises.

~~Je décidai de les manger. Je ne voulais pas les gâcher.~~

J'avais hâte de les manger. Je n'arrêtais pas de penser qu'elles étaient toutes entassées au fond du sac que je transportais.

**Dans quelques heures, elles sentiraient la femme qui ne se lave pas.**

**Leur petit paysage serait un paysage avarié<sup>2</sup>.**

~~J'ai fait disparaître leur décoration de nuages, d'herbes, de couleurs de la rivière avec une couche de farine.~~

Bientôt : disparus, ces nuages et ces herbes et cette effluve du fond de la rivière collés sur le dos des truites. Vite, les faire cuire.

~~Je les ai déposées dans la poêle comme deux noyées sur la berge. J'ai lu pendant qu'elles cuisaient.~~

Sur le feu de camp, dehors, sur une grille mal nettoyée : le gris et le rose de leurs corps rigides, là, éventrés.

Je les regardais se déformer, se contorsionner, danser juste au-dessus des flammes.

~~Je les ai fait glisser dans mon assiette. Leur paysage était collé sur le fond de la poêle.~~

La grille, comme un tatouage sur le dos des truites. Comme défigurées.

Subitement, dans ma bouche :

**J'ai eu le bouquet des rivières pendant que je les mâchais<sup>3</sup>.**

~~J'étais heureuse. Elles font partie de mon existence.~~

**Échos, résonances-souvenances<sup>4</sup>.**

Échos : du temps, de l'espace. On annonce un orage.

**Résonances : elles font partie de mon existence<sup>5</sup>.**

Souvenances : c'est comme si la rivière parlait au fond de moi.

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>3</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>4</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>5</sup> Violette Leduc, *L'affamée*, *Op. cit.*, p. 49.

## ANNEXE B

Extraits de travail issus de la deuxième partie du triptyque, segment que j'ai intitulé « les Amoureuses ». Avant de devenir le récit de « Je/Tu » dans *lieu(x) possible(s)*, j'ai tenté d'introduire, d'abord le premier extrait puis ensuite le second, dans *On ira dehors*. Il s'agissait d'une tentative d'introduire un récit dans la forme dramatique.

Premier extrait :

Elle portait une tuque, une longue rivière de cheveux, des yeux foncés. Elle portait ses propres yeux foncés comme deux gouffres déjà remplis de promesses. Cette énergie sans fin, ce tumulte dans la chevelure longue et sombre. Défaillir. J'ai perdu le fil. Il n'y avait plus rien, je ne me connaissais plus. C'était la perte totale, une dérive troublante, étouffante. Ne se souvenir de rien; ni de la fin de la présentation, ni des questions qu'on lui a posées. N'est resté, en elle, que le tourbillon d'émotions.

[...]

*« Chez nous, il me semble que tout se fait par désir. Chez nous, désirer c'est faire preuve de toujours plus de vie. Une grande invasion déraisonnable qui libère toujours plus de joie. Dans le désir, nous savons que nous sommes ensemble [...] Chez nous, c'est le désir qui empêche la neutralité de s'accomplir<sup>1</sup> ».*

La vie étant ce qu'elle est, elles se sont revues. Le hasard, diront certaines.

Exposition.

Elles avaient la poésie en commun. Celle des mots et celle des images.

La petite de vingt ans. Elle est simplement entrée. Même tumulte, même dérive au cœur : à nouveau le débordement.

Elle ne savait pas comment l'approcher. Elle ne savait rien d'autre que cette attirance magnétique. Sans savoir pourquoi, ni comment, elle s'est avancé et lui a parlé de ses chaussures. Elle lui ait parlé. De. Ses. Chaussures. Tout à coup, elle s'est sentie vieille.

Elle a ri. Elle a ri avec un regard fuyant, une légère faille creusant le désert de son front.

On a parlé de ses chaussures.

On a parlé des miennes.

Encore à ce jour, je me demande bien ce qui m'a pris d'aborder cet insignifiant sujet.

Peut-être que les chaussures sont le point de départ de la liberté.

---

<sup>1</sup> Jovette Marchessault, *Triptyque lesbien*, Op. cit, p. 32.

Dans cette deuxième tentative, j'ai cherché à mettre le récit dans la bouche des personnages :

**Jovette Marchessault**

Je.

Je donnais parfois des conférences. Je n'aimais pas ça. J'y allais quand même.

**Luce**

Tu.

Tu es un fougueux tourbillon, d'air, d'intuition, de beauté. Quand tu es entrée, avec un bon dix minutes de retard, tu as été comme un vent de liberté pour celle qui se tenait devant toi.

(Tu)

Tu portais une tuque, un torrent de cheveux, des yeux foncés.

Tu portais tes yeux foncés comme deux gouffres déjà remplis de promesses.

Tu portais le tumulte.

Je.

Défaillir. J'ai perdu le fil. Il n'y avait plus rien, je ne me connaissais plus. C'était la perte totale, une dérive troublante, étouffante. Ne me souvenir de rien ; ni de la fin de la présentation, ni des questions qu'on m'a posées. N'est resté, en moi, que le tourbillon d'émotions.

Les implications du vertige : le chavirement.

Les implications du vertige : mettre des mots dessus.

Il y avait de la vie en moi. Mieux : du désir. Je ne me reconnaissais plus.

[...]

**Luce**

Je.

Sans savoir pourquoi, ni comment, je me suis avancée et lui a parlé de ses chaussures.

Je lui ai parlé. De. Ses. Chaussures.

Tout à coup, je me sentais vieille.

**Jovette Marchessault**

Tu.

Tu as ri. Tu as ri avec un regard fuyant, une légère faille creusant le désert de ton front.

Tu as parlé de tes chaussures.

Je.

J'ai parlé des miennes.

Encore à ce jour, je me demande bien ce qui m'a pris d'aborder cet insignifiant sujet.

**Luce**

Peut-être que les chaussures sont le point de départ de la liberté.

APPENDICE A  
CRÉDITS DE LA LECTURE PUBLIQUE

*lieu(x) possible(s)* a été présenté les 7 et 8 avril 2016 à la salle Marie Gérin-Lajoie de l'Université du Québec à Montréal.

Équipe de création

Texte et mise en lecture : Marie-Claude Garneau

Distribution : Anna Beaupré Moulounda, Isabelle Duchesneau, Marie Fannie Guay, France Pilotte

Assistance à la production et conception d'éclairage : Juliane Lachaut

Régie : Sylvain Ratelle

Crédits musicaux : Colin Stetson et Sarah Neufeld, *The Sun Roars into View*, 2015, Constellation Records

Directrices de recherche : Angela Konrad et Lori Saint-Martin

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Littérature et théâtre féministes

Barney, N. (1983 [1929]). *Aventures de l'esprit*. Paris : Paris Persona.

Boucher, D. (2008 [1978]). *Les fées ont soif*. Montréal : Typo.

Boucher, D. (1978). *Cyprine : essai-collage pour être une femme*. Montréal : Éditions de l'Aurore.

Boucher, D. et Gagnon, M. (1988 [1977]). *Retailles : essais, fiction*. Montréal : L'Hexagone.

Boyer, G. (1988). Théâtre des femmes au Québec, 1975-1985. *Canadian Literature*, 118, 61-80. Récupéré de [http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit118-theatre\(boyer\).pdf](http://cinema2.arts.ubc.ca/units/canlit/pdfs/articles/canlit118-theatre(boyer).pdf)

Brossard, N. (1985). *La lettre aérienne*. Montréal : Remue-ménage.

Brossard, N. (2014). Au fil de la narration et des générations. Dans M. Carrière et P. Demers (dir.), *Regenerations. Canadian Women's Writing/ Régénérations. Écriture des femmes au Canada* (p. 3-20). Edmonton : University of Alberta Press.

Burgoyne, L. (1990). Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible. *Jeu : revue de théâtre*, 54, 114-118. Récupéré de <http://iderudit.org/iderudit/26813ac>.

Burgoyne, L. (1991). Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault : du "mentir-vrai". *Jeu : revue de théâtre*, 60, 111-120. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/27589ac>.

Dignard, S. (2015). *Le cours normal des choses*. Montréal : Du passage.

Forsyth, L. (1991). Jouer aux éclats : l'inscription spectaculaire des cultures de femmes dans le théâtre de Jovette Marchessault. *Voix et Images*, 16(2), 230-243. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/200896ar>.

Forsyth, L. (2009). La Nef des sorcières (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 46, 33-56. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/045371ar>.

Forsyth, L. (2012). Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité au féminin. Dans Dufault, R. et Lamar, C. (dir.), *De l'invisible au visible, l'imaginaire de Jovette Marchessault*, (p. 185-206). Montréal : Remue-ménage.

Gagnon, M. (1979). *Lueur roman archéologique*. Montréal : Montréal s.n.

Gagnon, M. (1978). *Antre*. Montréal : Les Herbes rouges.

Grondines, V. (2013). *Les nouvelles représentations dramaturgiques de la femme au Québec (2000-2010) : Fanny Britt, Evelyne de la Chenelière et Jennifer Tremblay, un féminisme diversifié*. Mémoire, littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal. Récupéré de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/2621/browse.jsessionid=B45621FB2FF1E8BB27A16A7B930017C3?value=Grondines%2C+V%C3%A9ronique&type=author>.

Guilbeault, L., Blais, M-C., Pelletier, P. *et al.* (2014 [1976]). *La nef des sorcières*. Montréal : L'Hexagone.

Hébert, A. (1953). *Le tombeau des rois : poèmes*. Québec : Le Soleil.

Keyssar, H. (1996). Introduction. Dans H. Keysser, (ed.) *Feminist Theatre and Theory* (p. 1-18). New York : St. Martin's Press.

Keyssar, H. (1996). Drama and the Dialogic Imagination : *The Heidi Chronicles* and *Fefu and her Friends*. Dans H. Keysser, (ed.). *Feminist Theatre and Theory*, (p.109-136). New York : St. Martin's Press.

Mauguière, B. (1998). L'Homo/textualité dans les écritures de femmes au Québec. *The French Review*, 71(6), 1036-1047. Récupéré de <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>.

Moss, J. (1994). La création recrée : la femme artiste au théâtre. Dans L. Saint-Martin (dir.) *L'autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois, tome II*, (p. 77-86). Montréal : XYZ éditeur.

Moss, J. (2009) Le corp(u)s théâtral des femmes. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 46, 15-32. Récupéré de <http://iderudit.org/iderudit/045370ar>.

Pelletier, P. (1989). *La lumière blanche*. Montréal : Les herbes rouges.

Plana, Muriel (2012). *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

Saint-Martin, L. (1991). De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptyque lesbien de Jovette Marchessault. *Voix et Images*, 16(2), 244-252. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/200897ar>.

Saint-Martin, L. (2002). *La Voyageuse et la Prisonnière. Gabrielle Roy et la question des femmes*. Montréal : Boréal.

Saint-Martin, L. (2011). L'amitié c'est mieux que la famille. Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois. *Nouvelles Questions Féministes*, 2(30), 76-91.

Savona, J. L. (2010). La présence lesbienne dans le théâtre féministe québécois des années 1975-1985 chez Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Jovette Marchessault. *Voix et images*, 36(1), 115-129. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/045238ar>.

Stein, G. (1978). *Autobiographie de tout le monde*. Paris : Seuil.

## 2. Théories féministes

Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Collin, F. (1997). Textualité de la libération. Liberté du texte. *Les Cahiers du CEDREF : Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 6, 13-24. Récupéré de <http://cedref.revues.org/655>.

Collin, F. (1999). *L'homme est-il devenu superflu ? Hannah Arendt*. Paris : Odile Jacob.

Collin, F. (2014). *Françoise Collin, Anthologie Québécoise, 1977-2000*, textes rassemblés et présentés par Marie-Blanche Tahon. Montréal : Remue-ménage.

Falquet, J. (2009). Rompre le tabou de l'hétérosexualité, en finir avec la différence des sexes : les apports du lesbianisme comme mouvement social et théorie politique. *Genre, sexualité & société*, 1, 1-18. Récupéré de <http://gss.revues.org/705>.

Hamrouni, N. et Maillé, C. (dir.) (2014). *Le sujet du féminisme est-il blanc ? Femmes racisées et recherche féministe*. Montréal : Remue-ménage.

Jackson, S. (1996). Récents débats sur l'hétérosexualité : une approche féministe matérialiste. *Nouvelles questions féministes*, 17(3), 5-26. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/40619637>.

Lamoureux, D. (2010). *Pensées rebelles. Autour de Rosa Luxembourg, Hannah Arendt et Françoise Collin*. Montréal : Remue-ménage.

Namaste, V. (2005). *C'était du spectacle ! : l'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Namaste V. (2005). *Sex change, social change : reflections on identity, institutions and imperialism*. Toronto : Women's Press.

Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the " Political Economy" of Sex. In R. R. Reiter (Ed.). New York, London: Monthly Review Press. 157-210. Récupéré de <http://philpapers.org/archive/RUBTTI.pdf>.

Rubin, G. (1998). L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre, (trad. Nicole-Claude Mathieu). *Les Cahiers du CEDREF : Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, 7, 3-81. Récupéré de <http://cedref.revues.org/171>.

Wittig, M. (2013). *La Pensée Straight*. Paris : Amsterdam.

### **3. Intertextualité et théories littéraires**

Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.

Gignoux, A.-C. (2006). De l'intertextualité à l'écriture. *Cahiers de Narratologie*, 13, 2-8. Récupéré de : <http://narratologie.revues.org/329>.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes la littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Kristeva, J. (1969). *Sémeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Lamy, S. (1984). *Quand je lis, je m'invente*. Montréal : L'Hexagone.

Lamy, S. (1994). Des enfants uniques, nés de père et de mère inconnus. Dans L. Saint-Martin (dir.) *L'autre lecture, la critique au féminin et les textes québécois, tome II*, (p. 31-41). Montréal : XYZ éditeur.

Limat-Letellier, N. et Miguet-Ollagnier, M. (1998). *L'intertextualité*. Paris : Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.



Martel, K. (2005). Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception. *Protée*, 33(1), 93-102. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/012270ar>.

Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris : Seuil.

Riffaterre, M. (1981). L'intertexte inconnu. Intertextualité et roman en France, au Moyen-Âge. *Littérature*, 41, 4-7. Récupéré de [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330).

Voldeng, E. (1982). L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe. *Voix et Images*, 7(3), 523-530. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/200346ar>.

#### **4. Théories du théâtre**

Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.

Pruner, M. (2009). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Collin.

Ryngaert, J-P. (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Arles : Actes sud et Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

Ryngaert, J-P. (2008). *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Armand Collin.

Sarrazac, J-P et al. (2010). *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

#### **5. Méthodologie de la recherche-crédation**

Dillard, A. (1996). *En vivant, en écrivant*. (B. Matthieussent trad.) Paris : Christian Bourgeois.

Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*. Valenciennes : Éditions et Presses Universitaires de Valenciennes.

Turcotte, É. (2013). *Autobiographie de l'esprit*. Montréal : La Mèche.

#### **6. Œuvres et études de Jovette Marchessault**

Dufault, R. et Lamar. C. (dir.) (2012). *De l'invisible au visible : l'imaginaire de Jovette Marchessault*. Montréal : Remue-ménage.

Marchessault, J. (1980). *Triptyque lesbien*. Montréal : La pleine lune.

- Marchessault, J. (1981). *La saga des poules mouillées*. Montréal : La pleine lune.
- Marchessault, J. (1982). *La terre est trop courte*, Violette Leduc. Montréal : La pleine lune.
- Marchessault J. (1984). *Alice & Gertrude, Nathalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal : La pleine lune.
- Marchessault, J. (1988). *Demande de travail sur les nébuleuses*. Montréal : Leméac.
- Marchessault, J. (1990). *Le voyage magnifique d'Emily Carr*. Montréal : Leméac.
- Marchessault, J. (1998). *Madame Blavatsky, spirite*. Montréal : Leméac.
- Pelletier, F. (1981). La terre s'allonge, Violette Leduc. *La Vie en Rose*, 4, 45-47. Récupéré de <http://bv.cdeacf.ca/lvr.php?folder=1119&no=04-1281>.
- Potvin, C. (1991). Entrevue avec Jovette Marchessault. *Voix et Images*, 16(2), 218-229. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/200895ar>.
- Smith, D. (1982). Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale. *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 27, 52-58. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/39642ac>.
- 7. Œuvres et études de Violette Leduc**
- Ceccatty, R. d. (2013). *Violette Leduc : éloge de la bâtarde*. Paris : Stock.
- Frantz, A. (2005). Le passage à l'acte d'écrire de Violette Leduc. *Imaginaire & Inconscient* 16(2), 91-100. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2005-2-page-91.htm>.
- Gallus, A. (2006). The Body into Words : Violette Leduc's La Folie en tête. *French Forum*, 31(3), 123-135. Récupéré de <http://muse.jhu.edu/article/217244>.
- Jansiti, C. (1994). *Violette Leduc*. Paris : Grasset.
- Leduc, V. (1948). *L'affamée*. Paris : Gallimard.
- Leduc, V. (1955). *Ravages*. Paris : Gallimard.
- Leduc, V. (1964). *La bâtarde*. Paris : Gallimard.

Leduc, V. (1970). *La folie en tête*. Paris : Gallimard.

Leduc, V. (1973). *La chasse à l'amour*. Paris : Gallimard.

Péron, A. (2011). « Thérèse et Isabelle » de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig. Revue internationale *Sens public*, 1-22. Récupéré de <http://www.sens-public.org/spip.php?article81>.

Péron, A. (2015). Du théorique au poétique : portraits croisés de Violette Leduc et de Monique Wittig. *Miroir/Miroir*, 4 « *Plus gouine la vie ? Politiques des représentations lesbiennes* » sous la direction de Natacha Chetcuti et Nelly Quemener (p. 95-106). Paris : Des ailes sur un tracteur.

Viollet, C. (1995). Violette Leduc : écriture et sexualité. *Tangence*, 47, 69-83. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/025852ar>.

## **8. Ouvrage de références**

Magnier, V. et Lacroix, M. (2002). *Dictionnaire Grec-français*. Paris : Belin.